T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE KORKU UNSURU OLARAK DRACULA'NIN METİNLERARASI DÖNÜŞÜMÜ

Doktora Tezi

Uğur KILINÇ

İstanbul, 2021

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE KORKU UNSURU OLARAK DRACULA'NIN METİNLERARASI DÖNÜŞÜMÜ

Doktora Tezi

Uğur KILINÇ

Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

İstanbul, 2021

İÇİNDEKİLER

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı: Uğur KILINÇ

Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema

Programı: Sinema

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

Tez Türü ve Tarihi: Doktora - 2021

Anahtar Kelimeler: Hollywood, Sinema Endüstrisi, Korku Sineması, Canavar Kuramı, Metinlerarasılık, Dracula.

ÖZET

HOLLYWOOD SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE KORKU UNSURU OLARAK DRACULA'NIN METİNLERARASI DÖNÜŞÜMÜ

Sanatsal korkunun çeşitli formlarında canavar unsuruna ve canavar anlatılarına rastlanmaktadır. Seyircilerin sinemada korkuyu deneyimlemeleri noktasında işlevsel rolü olan canavar, Hollywood sineması için de verimli kaynaklar sağlamıştır. Bu canavarlardan ve canavar anlatılarından biri olan Dracula, Hollywood sinema endüstrisinde korku türünün yerleşik bir konum edinmesi ve türün dönüşümü sürecinde oldukça önemlidir. Tezde, Hollywood korku sinemasının endüstriyel ve türsel dönüşümünün Dracula bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada ilk olarak, Dracula'nın yer aldığı filmlerin her açıdan bağlı olduğu Hollywood sinema endüstrisinin üretime başladığı yıllardan bugüne dek uyguladığı yapım, dağıtım ve gösterim faaliyetleri, korku filmleri odağında, incelenmiştir. Tarihsel eleştiri ve bağlamsal analizle sürdürülen incelemede, Hollywood sinema endüstrisinin, yıllar boyunca ABD'nin ve ulus ötesi toplumların konjonktürüne göre çeşitlilik gösteren yapım, dağıtım ve gösterim stratejileri ürettiği ve korku filmlerinin bu pratiklerden bağımsız olmadığı ortaya koyulmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümünde, sinemada tür olgusuna yönelik kuramsal tartışmalar, Hollywood korku sineması ve canavar unsuru bağlamında yeniden ele alınmıştır. Bu bölümde korku sinemasının çeşitli tür yaklaşımlarına uygun çıkarımlar sağladığı ancak türe

ideolojik çerçeveden yaklaşan eleştiriler için daha verimli bir alan sunduğu görülmüştür. Çalışmanın dördüncü bölümünde, Hollywood korku sinemasının endüstriyel pratiklerine ve tür eleştirisinin korku filmleri ile canavar anlatılarının kapsamına giren çıkarımlara dayanarak, *Dracula* (1931, Tod Browning), *The Return of Dracula* (1958, Paul Landres), *Blacula* (1972, William Crain), *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola) ve *Dracula: Untold* (2014, Gary Shore) filmleri canavar kuramı ve metinlerarasılık yöntemleriyle incelenmiştir. Canavar kuramı, disiplinler arası bir bakışla, Dracula'nın kültürel yapı içindeki konumu ve işlevleri üzerine bağlamsal çıkarımlar yapmaya olanak sağlamıştır. Gérard Genette'in metinlerarasılık yaklaşımıyla ise Dracula anlatısındaki değişimlerin ana-metinsellik ve üst-metinsel yorumlama süreçlerine bağlı olduğu, ayrıca metinlerarasılığın "gönderge" ve "anıştırma" biçimlerinin hem Dracula'nın görsel dönüşümlerinde hem de korku türünün mizansene bağlı uzlaşımlarında etkili olduğu görülmüştür.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Uğur KILINÇ

Field: Radio, Television and Cinema

Programme: Cinema

Supervisor: Prof. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS

Degree Awarded an Date: Ph.D – 2021

Key Words: Hollywood, Film Industry, Horror Cinema, Monster Theory, Intertextuality, Dracula.

ABSTRACT

INTERTEXTUAL TRANSFORMATION OF DRACULA AS HORROR ELEMENT IN HOLLYWOOD CINEMA INDUSTRY

The monster conventions and monster narratives are found in various forms of Art-Horror. Monsters which have a functional role for the spectators to experience horror in cinema, have also provided efficient resources for Hollywood cinema. Dracula, one of these monsters and monster narratives, is very important in the process of establishing and transformation of the horror genre in the Hollywood film industry. In the thesis, it is aimed to examine the industrial and genre transformation of Hollywood horror cinema within the scope of Dracula. In the study, firstly, production, distribution and exhibition strategies of the Hollywood cinema industry, which Dracula films depend on in every aspect, from the years they started production until today, are examined in the context of horror films. In the review which continued within the framework of historical criticism and contextual analysis, it has been revealed that the Hollywood cinema industry has produced various production, distribution and exhibiton strategies based on the conjuncture of the USA and transnational societies over the years and that horror films are not independent from these practices. In the third chapter of the study, genre theories in the cinema literature are reconsidered within the scope of Hollywood horror cinema and the monster convention. Based on the chapter, it has been revealed that horror

cinema provides inferences convenient for other genre approaches, but offers a more productive area for ideological approach. In the fourth chapter of the study, based on the industrial practices of Hollywood horror cinema and the interpretations of genre criticism within the scope of horror films and monster narratives, *Dracula* (1931, Tod Browning), *The Return of Dracula* (1958, Paul Landres), *Blacula* (1972, William Crain), *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola) ve *Dracula: Untold* (2014, Gary Shore) are examined via monster theory and intertextuality methods. Monster theory, with an interdisciplinary perspective, allowed contextual inferences on Dracula's position and functions within the cultural structure. Derived from Gérard Genette's intertextuality approach, it has been revealed that the variations in the Dracula narrative in the movies depend on the "hypertextuality" and "metatextuality" process, and the forms of "reference" and "allusion" are effective both in the visual transformations of Dracula and in the *mise-en-scene* conventions of the horror genre.

TABLOLAR LİSTESİ



GRAFİK LİSTESİ



KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AIP: American International Pictures

AT&T: American Telephone and Telegraph Company

FNP: First National Pictures

HBO: Home Box Office

MGM: Metro-Goldwyn-Mayer

MPA: Motion Picture Association

MPAA: Motion Picture Association of America

MPPC: Motion Picture Patents Company

MPPDA: Motion Picture Producers and Distributors Association of America

NBC: The National Broadcasting Company

NIRA: National Industrial Recovery Act of 1933

PCA: Production Code Administration

RKO: Radio Keith Orpheum

SRC: Studio Relations Committee

UIP: United International Pictures

VIACOM: Video & Audio Communication

1. GİRİŞ

Korku, insanı harekete geçiren en temel duygulardan biri olmasının yanı sıra yaşam boyu kendisini sık sık hatırlatan, bazen de işlevini insanların sanatsal üretimleriyle sürdüren bir olgudur. Korkunun kişiye ve topluma göre değişen nevrotik yönü, özünde olumsuz bir deneyimi barındırmaktadır. Kimi zaman korkulan bir şey "korku" işlevini yitirmekte, bazen de güçlenerek etkisini artırabilmektedir. O hâlde Howard P. Lovecraft'ın (2018: 9) "insanlığın en eski ve en güçlü duygusu" olarak nitelendirdiği korkuyu, insanın endişelerine ve bilinmezlik karşısındaki tekinsiz hissiyatına daima karşılık veren işlevsel bir kavram olarak ele almak olasıdır. Nitekim korku, çoğunlukla insanın günlük yaşantısında kaçınmak istediği bir duygudur. Öte yandan insanın yaşantısı boyunca kaçınmaya çabaladığı bu deneyime masal, destan ve mit gibi sözlü anlatıların yanı sıra resim, tiyatro, heykel, müzik, edebiyat ve sinema gibi anlatı formlarında yer vermesi oldukça ilgi çekici bir durumdur. Korkunun bahsi geçen anlatı formlarının içkin yapılarına ve sınırlılıklarına göre çeşitli tezahürleri olabilmektedir. Bu çalışma ise konusunu, korkunun yerleşik bir film türü olarak yer aldığı Hollywood sinemasıyla olan etkileşimine yönelterek, odağını korku izleğinin önemli unsurlarından biri olan canavarın "Dracula" özelindeki dönüşümüne konumlandırmaktadır.

Pek çok sinema tarihçisi ve kuramcısı tarafından yapılan endüstri odaklı çalışmalar ilk olarak 1900'lerin başında Los Angeles'ta konuşlanan Hollywood endüstrisinin, yıllarca hem ABD'nin hem de ulus ötesi toplumların konjonktürüne göre yapım, dağıtım ve gösterim alanındaki çeşitli stratejilerle canlı kaldığını göstermektedir (Schatz, 1988; Balio, 1993; Elsaesser; 2000; Hillier, 2001; Wasko; 2003; Buckland, 2009; Gomery, 2008; Miller, 2012). Başta teknolojik gelişmeler olmak üzere, pek çok etkenin devinimine katkı sağladığı Hollywood sineması, korkunun tezahürüne dair inceleme yapmak için en verimli çalışma alanlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Çalışma boyunca ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere, ses ile görüntü teknolojisinde yaşanan gelişmeler, dağıtım ve gösterim pratiklerindeki değişimler, pazarlama stratejilerindeki dönüşümler; ekonomik faktörler sonucunda ortaya çıkan şirket yapılanmaları ile Birinci Dünya Savaşı, Büyük Buhran, İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Vietnam Savaşı ve 11 Eylül Saldırıları gibi hem ABD'yi hem de başka ülkeleri derinden

etkileyen tarihi olaylar Hollywood endüstrisi ile bu endüstrinin kollarından biri olan korku sinemasını yerinde durmayan, işlek bir sistem hâline getirmiştir.

Bu çalışmanın temel gayesi ilkin İrlandalı yazar Bram Stoker'ın (1847-1912) *Dracula* (1897) romanında ortaya çıkan ve zamanla edebiyat ve sinema alanlarındaki en popüler vampir canavarlarından biri hâline gelen Dracula'nın bir korku unsuru olarak Hollywood sinema endüstrisindeki dönüşümünü incelemektir. Genel kanının aksine, Stoker'ın *Dracula* romanı edebiyatta korku unsuru olarak kullanılan pek çok canavardan biri olan vampirin yer aldığı ilk eser değildir. Nitekim John William Polidori'nin 1819'da yayımlanan *The Vampyre* romanı, James Malcom Rymer'ın 1845'te yayımlanan *Varney, the Vampire* romanı ve Sheridan Le Fanu'nun 1872'de yayımlanan *Carmilla* romanı edebiyat tarihinde Dracula karakterinden de önce bir dönemde canavar anlatılarından biri olan vampiri içermektedir (Beresford, 2008: 105). O hâlde Dracula anlatısını, bugün bile, adı geçen önceki anlatılardan daha tanınır ve özellikle bu canavarı korku sinemasında daha belirgin kılan şey nedir? Eğer bu sorunun yanıtı, Dracula romanının diğer eserlere göre daha yakın bir tarihte yazılmasıysa, o zaman modern vampir edebiyatının popüler yazarlarından olan Anne Rice'ın *Vampirle Görüşme* (*Interview With the Vampire,* 1976) romanındaki Vampir Lestat veya Stephenie Meyer'in *Alacakaranlık* (*Twilight*, 2005) romanındaki Edward Cullen karakterinin popülerlik ve tekrar edilme konularında Dracula'yı geride bırakması gerekmez mi? Ne var ki, bu tür soruları Dracula'nın Hollywood korku sinemasındaki ölümsüzlüğünün altında yatan sebepleri ortaya çıkarma noktasında yalnızca anlamın görünen yüzeyindeki merak kapılarını zorlayan basit girişimlerden biri olarak görmek gerekir. Bu nedenle çalışma, sinemada canavarın korku işleviyle temsil edilen örneklerinden biri olan Dracula'nın dönüşümünü, Hollywood sinemasının endüstriyel yapısıyla ve sinemada korku anlatılarının konumlandığı korku türü ile birlikte ele alarak konuyu çok boyutlu ve ayrıntılı bir yapıda inceleme ereğindedir. Bu düşünceden hareketle çalışma, aşağıdaki sorulara yanıt aramaktadır:

1. Hollywood sinemasında, endüstrinin yerleşmeye başladığı zamandan günümüze dek korku filmleri bağlamında benimsenen stratejiler (yapım, dağıtım, gösterim) nelerdir?

2. Sinemaya yönelik tür kuramları çerçevesinde, Dracula anlatılarının dâhil olduğu korku türünün içkin yapısı ve zaman içinde geçirdiği dönüşümler nelerdir?

3. Hollywood sinemasında korku unsuru olarak yer alan canavarlardan biri olan Dracula'nın belirli dönemlerde ortaya çıkan temsilleri, canavar kuramlarının, tarihsel eleştiriye, tür dönüşümlerine ve endüstriyel stratejilere bağlı yaklaşımları çerçevesinde hangi işlevleri üstlenmektedir? Bu bağlamda, sesli film yapımıyla birlikte klasik canavar anlatılarından biri hâline gelen Dracula'nın Hollywood sineması için hâlâ vazgeçilmez bir kaynak olmasını sağlayan unsurlar nelerdir?

Yukarıda aktarılan sorguların geniş kapsamının çalışma boyunca Hollywood endüstrisi, korku türü ve canavar anlatıları çerçevesinde pek çok soruyu beraberinde getireceği bariz olmakla birlikte, ortaya çıkacak başka soruların her biri yukarıda belirlenen öncelikli sorgunun sonuca ulaşması göz önünde bulundurularak yanıtlanacaktır. Bu amaçtan hareketle çalışmanın birinci bölümünde, Thomas Schatz (1997; 1988), David Bordwell, Douglas Gomery (2008; 2008b), Tino Balio (2010; 2009; 1993) , Justin Wyatt (2006; 2000), Janet Wasko (2003), Winston W. Dixon (2011; 2010), Richard Maltby (2008), David J. Skal (1994), Yannis Tzioumakis (2015), Michael Ryan (2016), Douglas Kellner (2016; 2013), Paul Monaco (2010) ve Geoff King (2010; 2002) gibi sinema tarihçilerinin ve kuramcılarının çalışmalarına ağırlık verilerek Hollywood sinemasının kuruluşundan günümüze dek geçirdiği endüstriyel dönüşümler, korku sineması odağında incelenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü, film üretimini endüstriyel temellere konumlandıran Hollywood'un gelişim çizgisini ortaya koymaktan öte, kültürel bir ürün olan filmin ve onu üreten yapının ortaya çıktığı toplumun egemen düşünce yapısını, sosyo-ekonomik durumunu, üretim biçimlerini ve temsil zihniyetlerini görme imkânı sunan tarihsel eleştiri yaklaşımına dayandırılmaktadır (Özden, 2014: 120). Hollywood sineması ekonomik krizler, gösterim konusundaki yaptırımlar, çeşitli dönemlerde yürürlüğe giren sansür kısıtlamaları, yatay ve dikey birleşme hareketleri gibi ekonomik ve sosyal boyutta; ses ile gösterim teknolojisi, video kaset teknolojisi, özel efekt gibi teknolojik boyutta ve daha önce bahsi geçtiği üzere, 1. Dünya Savaşı, 2. Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Vietnam Savaşı, Sivil Hareketler, Watergate Skandalı, 11 Eylül Saldırıları gibi çok boyutlu olaylar karşısında daima dönüşen ve bu süreçte küresel etkinliğini artırma gayesini sürdüren bir yapıdadır.

Yukarıda aktarılan çeşitli durumlar ile olayların her biri Hollywood sinemasıyla birlikte korku türünü yakından ilgilendirmektedir. Dolayısıyla Hollywood sinemasının

dönüşümünü tarihsel eleştiri çerçevesinde ele alarak bölümün kronolojik bir aktarımdan çok, sinemanın endüstriyel reflekslerini de barındıran, böylece ulaşılan bilgilerin sonraki bölümlerdeki incelemeleri bağlamsal bir analizle destekleyecek bir yapıda olması amaçlanmaktadır. Bu düşünceden hareketle çalışmanın ikinci bölümünde belirli tarih aralıklarını ifade eden başlıklandırma yoluna gidilmiştir. Hollywood endüstrisinde dönüm noktası sayılabilecek bazı olaylara karşılık gelen dönemleştirme, büyük ölçüde Paul Monaco'nun *A History of American Movies: Art, Craft and Business of Cinema* (2010) başlıklı kitabına dayandırılmıştır. Yazar Hollywood endüstrisini tarihsel bir bakış açısıyla ele aldığı bu çalışmasında 1927 – 1948 yıllarını "Klasik Hollywood", 1949 – 1974 yıllarını "Geçiş Döneminde Hollywood" ve 1975 – 2009 yıllarını ise "Yeni Hollywood" olarak dönemlere ayırmıştır.

Belirlenen zaman aralıklarında Hollywood'un değişen yönleri çalışmanın ilerleyen bölümünde ayrıntılarıyla ele alınmaktadır. Ancak bu konuya kısaca değinmek gerekirse, 1927 – 1948 yılları Hollywood'da Paramount, Fox, Warner Bros., MGM ve RKO gibi majör şirketlerin yapım, dağıtım ve gösterim alanında dikey entegrasyonlarını tamamlayarak endüstriyel konumlarını kazandıkları, böylece tür odaklı yapım stratejileriyle film üretimine süreklilik sağlandığı bir dönemi ifade etmektedir. Geçiş Dönemi olarak adlandırılan 1949 – 1974 yılları ise 1948 yılında alınan Paramount Kararı'nın ardından gösterim alanındaki kontrollerini yitiren büyük Hollywood stüdyolarının aynı dönemde yaygınlaşan televizyona ve ABD toplumunu etkileyen ekonomik, siyasi ve politik olaylara bağlı olarak geçirdiği dönüşümleri kapsamaktadır. Benzer şekilde 1975 – 2009 dönemi, Hollywood'un ABD'nin konjonktürü karşısında ve pek çok sektörde başlayan küreselleşme sürecinin sinema pazarındaki uzantısı olarak, yapım, dağıtım ve gösterim konusunda benimsediği stratejileri ilgilendirmektedir. Bu nedenle Monaco'nun dönemsel ayrımının, bu çalışmanın izleğine uygun bir yapıda olduğu görülmektedir. Öte yandan Hollywood endüstrisinin öncesini ve günümüzdeki durumunu da incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, Hollywood sinemasının ilk endüstrileşme girişimlerinin yanı sıra sessiz film yapımını konu edinen 1909 – 1927 dönemi çalışmaya dâhil edilmiştir. Zira bu dönem, Hollywood sinemasında korkunun, henüz "tür" olarak konumlanmayan ilk örneklerine ve korkunun ilerleyen yıllarda sürekli üretimi olan bir film türüne dönüşmesinde katkısı olan Hollywood stüdyolarına dair bilgiler sunmaktadır. Diğer taraftan Monaco'nun 1975 – 2009 olarak belirlediği Yeni Hollywood dönemi, bu çalışmada

1975 – 2000 yılları ile sınırlandırılarak, sonrasında 2001 – 2020 arasını kapsayan dönem ise farklı bir başlıkta değerlendirilmektedir. Bu ayrımın gerekçeleri çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir şekilde aktarılmakla birlikte, kısaca bu durumu 11 Eylül 2001 tarihinde başta ABD'yi etkileyen terör saldırıları sonrasında Hollywood endüstrisinde ortaya çıkan, dikkat çekici reflekslerle ve 2004 yılından itibaren Hollywood endüstrisinde, özellikle majör şirketler arasında, güç dengelerinin değişmesiyle gerekçelendirmek olasıdır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, türe dair kuramsal tartışmaların bağlamında Hollywood sinemasında korku türünün sınırlarının, işlevlerinin ve dönüşümlerinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak korkunun sıkı sıkıya bağlı olduğu gotik edebiyat ile ilişkisi ele alınmaktadır. Korkunun Hollywood sinemasında bir tür olarak konumlanması, sanatsal korkunun görsel anlatı formundan da önceki biçimlerine dayanmaktadır. Bu noktada gotik yazının korku duygusuna ve canavar anlatılarına dayalı izleği, sinemada korkunun tezahürlerine aracılık etmesi bakımından önem kazanmaktadır. Korku sinemasının edebiyatla olan köken bağlarının ardından Aristoteles'in *Poetika* eserinden bu yana tartışılagelen bir konu olarak tür kavramının sinemadaki yeri, sınırları ve işlevleri üzerine yapılan kuramsal tartışmalar korku türü odağında yeniden ele alınmaktadır. Bu inceleme sürecinde Edward Buscombe ile Andrew Tudor gibi sinema türüne dair ilk tartışmaları ortaya koyan kuramcıların görüşlerinin yanı sıra türe ideolojik çerçevede yaklaşımlar sunan Robin Wood, Jane Feuer, Barbara Klinger, Judith Hess Wright, Rick Altman; türe mitsel ve ritüel yönüyle yaklaşan Thomas Schatz, Barry Keith Grant ile türe çoğulcu bir okumayla yaklaşan Steve Neale, Christine Gledhill ve Geoff King gibi tür kuramcılarının görüşleri aktarılmaktadır. Bu aktarımda, adı geçen kuramcıların sağduyu (*common sense*), uzlaşım (*convention*), anlamsal (*semantic*) ve sözdizimsel (*syntactic*) yaklaşım, gerçekmişgibilik (*verisimilitude*), bastırma (*repression*), bastırılmışın dönüşü (*return of the repressed*), melez tür (*hybrid genre*), ilerici tür (*progressive genre*) gibi sinemada tür tartışmalarını zenginleştiren kavramları dikkate alınmaktadır. Kuramcıların görüşleri ve ortaya koydukları kavramlar sinemada korku türü ile birlikte değerlendirilerek Hollywood sinemasındaki konumları sorgulanmaktadır. Aynı zamanda ikinci bölümde, Hollywood korku sinemasında Dracula'yı daha verimli bir bağlamda incelemek amacıyla metinlerarasılık ve canavar kuramlarına yer verilmektedir. Adı geçen yöntemlerin çalışmanın dördüncü bölümünde yapılacak film incelemelerinde yol gösterici bir işlev üstleneceği düşünülmektedir.

İlkin yazın alanıyla sınırlandırılan ve Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi isimlerin çalışmalarıyla şekillenen metinlerarasılık kuramı, temelde bir metnin şu ya da bu şekilde başka bir metinle arasında olan ilişkisini ortaya çıkarmak amacı taşımaktadır. Daha sonra Gérard Genette ise *Palimpsestes* (1982) eserinde Woody Allen'ın *Play It Again, Sam* (1972) ile Michael Curtiz'in *Casablanca* (1942) filmlerini merkeze alarak "sinematografik metinlerarasılık" veya "filmlerarasılık" kavramı üzerinden, filmler arasında farklı alıntılama düzeyleri bulunduğu sonucuna ulaşarak metinlerarası okuma biçimlerini sinemaya yaklaştırmıştır (Aktulum, 2018: 15). Genette'den yola çıkarak filmin metinlerarası boyutunu inceleyen Robert Stam ile Christian Metz gibi kuramcıların çalışmalarıyla sinema çalışmalarında yerleşen metinlerarası okuma uğraşı, bir filmin başka anlatı formlarıyla veya başka bir filmle olan etkileşiminin sorgulanmasına aracılık etmiştir. Bu düşünceden hareketle, korku türünün ve canavarın filmler arasındaki dönüşümleri metinlerarasılığın kavramları ile incelenmektedir. Ayrıca, sinema anlatılarında canavarın kültürel boyuttaki işlevlerini ortaya çıkarmaya ve korku anlatılarında canavarın konumunu çok yönlü bir şekilde sorgulamaya olanak sağlayan Canavar Kuramı'na (*Monster Theory*) yer verilmiştir.

Canavar olgusunun kültürel çalışmalar için kuramsal bir konum edinmesinde öne çıkan Jeffrey Jerome Cohen, canavar kuramı kavramını ilk kez kullandığı *Monster Theory: Reading Culture* (1996) kitabının *Monster Theory (Seven Thesis)* başlıklı çalışmasında korku anlatılarında yer alan canavarlar ile kültürel yapılar arasında etkileşim olduğunu ifade etmektedir. Canavarın en temel ve belirgin düzeyde "farklılığın somut hâli" olarak anlaşılabileceğini belirten Cohen, ayrıca düzen yıkıcı ve direnişçi işlevleri olan canavarın somut veya sayısal verilerle değil, yalnızca süreç içindeki dönüşümü bağlamında irdelenebileceğini savunmaktadır (1996: 10). Diğer bir deyişle, canavar kuramına göre anlatılarda korku unsuru olarak işlev gören canavar, kültürel yapılara bağlı bir konumdadır; canavarın anlatılarda ortaya çıkışı, canavarın kültürel yapı içindeki dönüşümü ve varlığını sürdürmesi konusunda en verimli çıkarımlara ise eleştirel bakışla ulaşılabilmektedir. Bu noktada Cohen (1996: 4) korku unsuru olan canavarın içkin yapısına, rollerine ve işlevlerine dair kültürel yapı içinde eleştirel düzeyde incelemeyi mümkün kılmak amacıyla farklı yaklaşımlar önermektedir. Çalışmanın ilgili bölümünde bahsi geçen yaklaşımlar ve bunların korku sinemasıyla olan ilişkisi ele alınmaktadır.

Canavar kuramını şekillendiren yaklaşımlar, korku anlatılarında canavarı anlamak ve onun işlevlerini irdelemek konusunda çeşitli fikirler sunmaktadır. Bu nedenle canavar kuramının, Hollywood korku sinemasını geniş bir zaman dilimi çerçevesinde ele alan bu çalışmada korku işlevini üstlenen canavarlardan biri olan Dracula'nın dönüşümünü incelemek için de faydalı olacağı düşünülmektedir. Ne var ki, bugüne dek sinema alanında yayımlanan Türkçe çalışmalarda canavar kuramına değinilmemiştir. Diğer taraftan İngilizce literatürde konunun yakın tarihte ciddiye alındığı ve bu ilginin, odak noktasında canavarın yer aldığı pek çok çalışmayla pekiştirildiği görülmektedir (Levia ve Bui, 2013; Mittman ve Hensel, 2018; Weinstock, 2020). Bu isimlerden Marina Levina ve Diem-My T. Bui (2013: 2) "Canavar Kuramı" başlığını daha kapsayıcı bir bakışla ele alarak, canavarların olduğu korku anlatılarının 21. Yüzyıl'da yaşanan değişimlere uyum sağlamak ve bazen de bunlara direnmek konusunda toplumun kolektif bilincine yerleşen kaygıları temsil ettiğini öne sürmektedirler. Bu noktada canavarın hızla değişen kültürel, sosyal, politik, ekonomik ve ahlaki yapıya karşı bir refleks olarak görülebileceğini savunan yazarlar, canavarın artık bir metafor olarak kendi sınırlarını aştığını, hatta yeni yüzyılın şartları göz önüne alındığında canavarın toplumlar için gerekli bir hâl aldığını ifade etmektedirler. Asa Simon Mittman ve Marcus Hensel (2018: 21) ise ilk olarak Cohen'in ortaya koyduğu canavar kuramı görüşlerini benimsemekle birlikte, bu konuyu daha ciddi bir alana taşıma gayesiyle canavar odaklı akademik çalışmalar için "Canavar Çalışmaları (*Monster Studies*)" adında daha kapsayıcı bir başlık önerirler. Mittman ve Hensel (2018: 22) çalışmalarında Noël Carroll, Michael Camille ve Jeffrey Jerome Cohen gibi korku türü ve canavarlar üzerine çalışmalar yapan kuramcıların yanı sıra Edward Said, Julia Kristeva ve J. Halberstam gibi çeşitli kuramcıların çalışmalarına yer vererek, her bir kuramın canavar çalışmaları için bağlaşık (*allied*) bir işlevi olduğunu öne sürmektedirler. Son olarak Jeffrey Andrew Weinstock (2020) *The Monster Theory Reader* kitabında canavar kuramı için bağlaşık işlevi olan çalışmalara Sigmund Freud'un *The Uncanny*; Robin Wood'un *An Introduction to American Horror Film*; Barbara Creed'in *Horror and the Monstrous-Feminine*; Harry Benshoff'un *The Monster and the Homosexual* gibi çalışmaları ekleyerek sinemada canavar kuramı çerçevesinde yapılacak incelemeleri disiplinler arası boyuta taşımasıyla dikkat çekmektedir.

Özetle, ilkin 1996 yılında önerilen canavar kuramı, 2010 yılından sonra yapılan çalışmalarla canavarın 21. Yüzyıl'ın hızla değişen yapılarına karşı bir refleks olarak disiplinler

arası pek çok okumaya açık olduğu iddiasıyla çeşitlenmiş, bu iddia zamanla post modern bakış açılarıyla beslenmiştir. Bu noktada öncü ereği Hollywood korku sinemasında Dracula'nın konumunu, sınırlarını ve dönüşümünü incelemek olan bu çalışmada, canavar kuramının, vampir anlatısının popüler örneklerinden biri olan Dracula'nın dönüşümü sorgusunda metinler arası biçimleri destekleyecek yapıda olduğu düşünülmektedir. Nitekim Hollywood korku sinemasının farklı dönemlerinde yapılan filmlerde Dracula'nın metinlerarası dönüşümü canavarın karakter ve anlatı odaklı yapısını ortaya çıkarırken, canavar kuramı çerçevesinde sürdürülen disiplinler arası bir yaklaşım ise Dracula'nın endüstriyel ve toplumsal düzeyde etkileşimli yönlerini irdelemede yol gösterici bir işlev edinebilir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, yukarıda aktarılan iki bölümün rehberliğinde, Hollywood sinemasının canavar temsillerinden biri olan Dracula'nın yer aldığı filmlerin bağlamsal bir çerçevede incelenmesi amaçlanmaktadır. İncelemeden önce ilkin geleneksel korku sinemasının canavar arketiplerinden biri olan Dracula'nın ilk kez yer aldığı *Dracula* (1897) romanının ortaya çıkışı ile esere kaynaklık eden unsurlar sorgulanmaktadır. Bu noktada çalışmanın odağı öncelikle bir vampir kurgusu olarak ortaya çıkan Dracula'nın mitsel ve tarihsel kökenlerine, ardından romanın yaratıcısı olan İrlandalı yazar Bram Stoker'a; son olarak Dracula'nın gotik edebiyatın sınırlarını aşarak modern anlatı formlarına uzanan yolculuğuna çevrilmektedir. Bu sorgu, aşağıda adı geçen filmlerin canavar kuramına dair yaklaşımlar ile metinlerarasılık biçimleri bağlamında analizi için yol gösterici bir fayda sunmaktadır:

1. *Dracula* (1931, Tod Browning)
2. *The Return of Dracula* (1958, Paul Landres)
3. *Blacula* (1972, William Crain)
4. *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola)
5. *Dracula: Untold* (2014, Gary Shore)

Adı geçen filmler özelinde yapılacak incelemede, metinlerarası biçimlerin, Dracula'nın korku türü bağlamında anlatısal ve biçimsel yönleriyle geçirdiği dönüşümleri görmeye olanak sağlayacağı, canavar kuramının ise Dracula'nın endüstrinin farklı dönemlerindeki temsillerini ABD'nin sosyo-politik, ekonomik ve siyasi eğilimleri bağlamında

çeşitli okumalar üzerinden bağlamsal bir analizle irdelemek imkânı sunacağı düşünülmektedir. Stuart Hall (2017: 23) temsilin, anlamın üretildiği ve toplumdaki bireyler arasında yer değiştirdiği sürecin parçası olduğuna vurgu yapmaktadır. Söz konusu korku sineması olduğunda ise bu temsil sürecinin öne çıkan öğelerinden biri canavar unsurudur. Bu bağlamda, canavar kuramı aracılığıyla Hollywood korku sinemasında Dracula'nın temsil ettiği anlamların içkin yapısına dair fikir edinmek ve bu konuda birtakım çıkarımlar yapmak mümkün görünmektedir.

Çalışmanın EKLER bölümünün EK 4 kısmında yer alan "1931 – 2020 Yıllarında Gösterime Giren ABD Yapımı Dracula Filmleri" başlıklı tabloda görüleceği üzere, Hollywood sinemasında Dracula karakterinin yer aldığı film sayısının fazlalığı, incelemeyi belli başlı yapımlarla sınırlandırmayı gerektirmektedir. Bu gerekçeyle, ayrıca çalışmanın odağında olan endüstriyel refleksleri ve türsel dönüşümleri aktarmak gayesiyle film incelemeleri yukarıda adı geçen beş film üzerinden sürdürülmektedir. Bu noktada, filmlerin seçilmesi konusunda Hollywood endüstrisinin çalışmanın ilk bölümünde belirlenen dönüm noktalarının göz önüne alındığını belirtmek gerekmektedir. İlk olarak Universal Pictures'ın *Dracula* (1931) filminin seçilme sebebi, bu yapımın Hollywood sinemasında korku furyasını ve canavar anlatılarını başlatan ilk film olmasıdır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde aktarılacağı üzere, film anlatısında yer alan "dışarıdan gelen bir tehdit", "genç kurban", "canavar" ve "canavarı alt etme yetisi olan uzman" gibi unsurlar daha sonra üretilen korku filmleri için örnek teşkil etmiştir. Ayrıca filmdeki Dracula karakteri, Hollywood sinemasının sonraki yıllarında yapılan vampir filmleri için bir prototip olarak görülmektedir. Diğer taraftan *Dracula*, vampir filmlerinin tarihi söz konusu olduğunda öne çıkan ve telifsiz uyarlamalardan olan *Drakula Halála* (1921, Károly Lajthay) ile *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922, F.W. Murnau) filmlerinin aksine, Universal Pictures tarafından 1929 yılında telifi satın alınarak üretilen bir korku yapımı olması bakımından önem kazanmaktadır. Son olarak, Bordwell ve Thompson'ın (2011: 103) "Klasik Hollywood Anlatısı" olarak nitelendirdiği, filmin karakterlerin arzusu bağlamında neden-sonuç ilişkisiyle ilerlediği, iç ve dış çatışmalarla özdeşleşmenin sağlandığı ve sonunda ise güçlü final sunan net anlatıların yerleştiği stüdyo sistemi içinde yer alması sebebiyle filmin, dönemin korku sinemasında "canavar" unsurunu irdelemek için verimli bir okuma alanı olacağı düşünülmüştür.

İncelemenin ikinci filmi olan *The Return of Dracula* (1958, Paul Landres) canavarın Paramount Kararı gibi endüstriyel faktörlerin ve Soğuk Savaş gibi politik olayların etkisinde geçirdiği dönüşümleri sorgulamak açısından önemli görülmektedir. Ayrıca film, Film Üretim Yasası İdaresi'nin (Production Code Administration, PCA) Hollywood sinemasında 1934 yılında başlayan ve çeşitli düzenlemelerle 1968'e dek devam eden sansür yaptırımlarının uygulamada olduğu bir zaman diliminde yapılmıştır. Bu noktada filmde, Hollywood korku sinemasının endüstriyel refleksleriyle yakından ilişkili olan sansür yaptırımlarının etkisinin sınanması mümkün görünmektedir. Diğer taraftan *Blacula* (1972, William Crain) filmi ABD toplumunda ırkçılık sebebiyle yaşanan toplumsal olayların uzantısı olarak 1970'lerde ortaya çıkan ve dönemin siyahi toplumuna dair basmakalıp düşünceleri tersine çevirmeyi amaçlayan siyahi istismar (*blaxploitation*) filmlerinin korku türüyle etkileşime giren bir örneği olarak dikkat çekmektedir. 1960'li yıllardan 1970'lerin sonuna dek bağımsız yapımlarıyla ABD korku sinemasını canlandıran bir stüdyo olarak öne çıkan American International Pictures (AIP) bünyesinde çekilen *Blacula*, dönemin ABD toplumunda yaşanan ırklar arası gerilimleri ve çatışmaları Dracula üzerinden aktarması sebebiyle canavarın sosyo-kültürel ve politik temsiller bağlamında dönüşümünü sorgulamak açısından önemlidir.

Bram Stoker's Dracula (1992, Francis Ford Coppola) filminin seçilme sebebi, bu yapımın 1980'den itibaren küreselleşme girişimleriyle pek çok açıdan değişim geçiren Hollywood endüstrisinin korku sineması ve Dracula üzerindeki etkilerini inceleme olanağı sunmasıdır. Film, klasik canavar anlatısının dönemin yüksek bütçeli ve ürünü çeşitlendirmeye yönelik pazarlama stratejisine bağlı olarak dönüştürüldüğü korku yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Nitekim geleneksel canavar anlatılarından biri olan Dracula'ya odaklanarak 1990'lı yıllarda popülerliği azalmaya başlayan slasher yapımlarından ayrı bir noktada duran filmin finansal başarısı, dönemin Hollywood sinemasında geleneksel canavar anlatılarına odaklanan başka korku filmlerinin üretilmesine öncülük etmiştir. Bu noktada filmin, sözü geçen endüstriyel pratiklerin Dracula üzerindeki etkilerini görmek için uygun bir seçim olduğu düşünülmektedir. Son olarak Universal Pictures bünyesinde çekilen *Dracula: Untold* (2014, Gary Shore) filmi, canavarın dönüşümünü ABD'de yaşanan 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra Hollywood endüstrisine yansıyan ideolojik eğilimler bağlamında inceleme imkânı sunmaktadır. Ayrıca film Universal Pictures'ın, dönemin yüksek bütçeli çizgi roman uyarlamalarına benzer bir şekilde, klasik canavar filmlerini tek bir anlatı evreninde bir araya

getirmeyi amaçladığı “Dark Universe” oluşumunun bir parçasıdır. Bu noktada, *Dracula: Untold* filminin Hollywood korku sinemasında canavarın yakın tarihte üstlendiği rolleri irdelemek ve Hollywood endüstrisinin majör şirketlerinden biri olan Universal Pictures’ın Dracula üzerinden sürdürdüğü endüstriyel pratiklerini sorgulamak için uygun bir örnek olduğu düşünülmektedir. Böylece çalışma tarihsel eleştiri çerçevesinde Hollywood korku sinema endüstrisinin ilk yıllarından günümüze dek geçirdiği dönüşümü ortaya koymak, daha sonra film türlerine dair süregelen çeşitli kuramsal tartışmaları korku türü özelinde yeniden ele almak ve son olarak, sinemada karşılık bulan metinlerarası okuma biçimleri ile korku sineması incelemelerinde canavar odaklı bir yaklaşım sunan canavar kuramı aracılığıyla günümüz Hollywood sinemasında canlılığını koruyan Dracula’nın filmlerdeki dönüşümlerine dair bağlamsal çıkarımlar yapmak amacı taşımaktadır.

2. ABD KORKU SİNEMA ENDÜSTRİSİ

2.1. Hollywood Öncesinde Korku Filmi Üretimleri

Korku sinemasının Hollywood endüstrisinde yerleşik bir tür olarak kabul görme sürecini irdelemeden önce, ilk korku filmlerinin ABD sınırları dışında üretildiğini vurgulamak gerekmektedir. Roberta Pearson (2008: 42) Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Avrupa sinemasının uluslararası pazara egemen konumda yer aldığını ve bu dönemde en fazla film ihraç eden ülkelerin Fransa, İtalya ve Danimarka olduğunu belirtmektedir. Avrupa sineması 1900'lerin başında sinemada üretim ve dağıtım egemenliği kurmasının yanı sıra filmlerde korku unsuruna ilk kez yer vermesi bakımından da önem kazanmaktadır. Öte yandan korku filmlerinin öncelikle Avrupa'da ortaya çıkmasını yalnızca endüstriyel bağlamla gerekçelendirmek konuyu eksik bir bakış açısıyla değerlendirmeye sebep olabilir. Nitekim en ilkel duygulardan biri olan korkunun Avrupa coğrafyasında hatırı sayılır bir tarihinin olması, korku unsurunun ilkin Avrupa sinemasında ortaya çıkmasının tesadüfi bir olay olmadığına işaret eder. Bu düşünceyi destekleyen Odell ve Blanc (2011: 31) Avrupa toplumlarının "korku" olgusunu -filmlerden de önce- kendi kültürel tarihinde var olan folklor, edebiyat, mitoloji ve tarihsel olaylar sayesinde deneyimlediklerini, bu sebeple Avrupa'daki her ülkenin sahip olduğu film geleneğinin bir uzantısı olarak korku filmi çekmiş olduklarını savunmaktadır.

Avrupa Sineması'nın ilk yıllarına bakıldığında, Fransa'nın sinemanın öncüsü olmasının yanı sıra korku yapımında da başat bir konumda olduğu söylenebilmektedir. Bu noktada George Méliés'nin şeytana dönüşen bir yarasayı ve cadıları konu edinen *Şeytanın Şatosu* (*Le Manoir du Diable*, 1896) filmi, ilk korku filmi olarak kabul edilmektedir (Dixon, 2010: 4). Yönetmenin daha sonraki yıllarda çektiği, kadın kurbanları kazanlarda kaynatarak onların ruhunu çıkarmasını konu alan *Le Chaudron Infernal* (1903) filmi, canlanan bir iskeleti gösteren *Le Monstre* (1903) ve yaramaz bir şeytanın bir adamın odasındaki eşyaları dağıtmasını

konu edinen *Le Diable Noir* (1905) gibi yapımlar korku film üretiminin Fransa'da süreklilik kazandığını kanıtlar niteliktedir[1].

Avrupa Sinemasının ilk yıllarında korku filmi üretimi konusunda en çok öne çıkan ülke ise Almanya'dır. İçerik ve biçim konusundaki özgün tutarlılığının dönemin dışavurumcu sanat anlayışıyla birleşmesi, sinemada dışavurumculuk akımının temsili hâline gelen Alman Sineması'nın, akımın gerekliliği olan "dünyayı içsel deneyimler ve dışavurumcu duygulanımlar üzerinden anlatma" düşüncesini kullanarak korku sinemasına yön verecek düzeyde katkı sağladığını söylemek mümkündür. *Praglı Öğrenci* (*Der Student von Prag,* 1913, Paul Wegener), *Der Golem* (1914, Paul Wegener), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Robert Wiene) ve *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens,* 1922, F.W. Murnou) gibi filmler, Dışavurumcu Alman sinemasının korku filmleri bağlamındaki öncü niteliğini ortaya çıkaran yapımlardır (Tohill ve Tombs, 2005: 28). Adı geçen bu filmler, korku sineması için anlatının özgün çerçevesini oluşturmak ve teknik nitelikler açısından önemlidir. Dışavurumcu filmlerdeki konunun ve karakterlerin çoğunlukla 19. yüzyılın gotik edebiyatına ve mitolojik metinlere dayanması, sinemada "tekinsiz" bir anlatı kurmanın mümkün olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Bu anlatılarda yer alan "bilim adamı, şeytan, vampir, golem" gibi tekrara ve farklı manalarla yeniden temsil edilmeye uygun yapıda olan karakterler, sonraki yıllarda üretilen korku filmleri için birer arketip işlevi görmüştür. Benzer şekilde, Dışavurumcu filmlerde alt açı aydınlatmanın, keskin gölgelerin grotesk yapılar ve dekorlarla birlikte kullanılması, abartılı makyaja sahip oyuncuların varlığıyla, mizansenin korku anlatılarına uygun tekinsiz bir atmosfer kazanmasına yardımcı olmuştur.

Dışavurumcu Alman Sineması aynı zamanda ortaya çıktığı toplumun kaygı ve korkularını yansıtması bakımından önemlidir. Siegfried Kracauer'ın (2010) *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (*From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, 1947) çalışmasında yorumladığı üzere, Dışavurumcu Alman Sineması Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoksullaşan ve zihinsel umutsuzluğa düşen Alman

---

[1] Cathall Tohill ve Pete Tombs (2005: 27), sessiz sinemanın ilk günlerinde korku temalarının genellikle yenilikçi bir unsur olarak kullanıldığını öne sürmektedir. Yazarların bu düşüncesini Melies'nin yapımlarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim yönetmenin adı geçen filmlerinde yarasa, şeytan, iskelet, cadı kazanı, şato gibi unsurların ilk kez kullanıldığı görülmektedir. Bu ögeler günümüz sinemasında artık klasikleşmiş birer korku uzlaşımlarıdır.

toplumunun korkularını temsil etmektedir. Bu yönüyle dışavurumcu sinema, Avrupa korku sinemasının önemli örneklerini teşkil etmekle kalmamakta, aynı zamanda ışık, makyaj, karakter tasarımı gibi biçimsel niteliklerin zamanla ABD sinemasında yer edinmesini sağlamaktadır (Odell ve Blanc, 2011: 59). Sonuç olarak Dışavurumcu Alman Sineması henüz bir tür ve endüstri hâline gelmediği bir dönemde bile korku sinemasının avangart niteliklerini belirlemesi bakımından oldukça önemlidir. Avrupa'daki diğer ülkelerin ilk korku yapımları incelendiğinde, hiçbirinin Almanya denli seri ve tutarlı üretimde bulunmadıkları görülmektedir. Söz gelimi, film üretimine erken yıllarda başlayan ülke sinemalarından biri olan Danimarka'da, Carl Theodor Dreyer tarafından çekilen dini ve tarihi konuların yer aldığı, dört bölümden oluşan *Blade af Satans Bog* (1920) ile Benjamin Christensen'in cadılık konusunu ele aldığı *Häxan* (1922) gibi fantastik ve sıra dışı konulara eğilen korku yapımları yapılsa da, bu üretim sürekli olmamıştır. Benzer şekilde ilk dönem korkunun temsili olarak İtalyan Sineması'nda *Quo Vadis* (1912, Enrico Guazzoni) filminin adı anılmasına karşın bu üretimin Almanya'daki kadar süreklilik kazanmadığı görülmektedir (Odell ve Blanc, 2011: 32).

Yukarıdaki düşüncelerden hareketle, sinemada korkunun kökenlerini Avrupa Sineması'na dayandırmak mümkündür. İlk örnekleri Fransız Sineması'nda ortaya çıkmasına rağmen, özellikle 1910'lu yıllardan itibaren Almanya'da üretilen filmler korku sinemasının endüstrileşmesi sürecinde etkili olmuştur. Bu süreçte daha önce vurgulanan anlatı biçimi ve teknik unsurların rolü olmakla birlikte, film sürelerindeki artışın Dışavurumcu Alman filmlerinin önemini pekiştirdiği söylenebilir. Nitekim "Geçiş Sineması" olarak nitelendirilen 1907-1913 yılları arasında çok makaralı film kullanımının gelişmesi film sürelerinin uzamasını sağlamıştır (Pearson, 2008: 42). Böylece tek makaralı filmlerde anlatı çoğunlukla tek bir olayı ele alırken, çok makaralı filmlerin varlığı anlatının daha fazla karakter, olay ve temayı barındırmasını sağlamıştır. Uzun metrajlı film üretimindeki süreklilik sinemanın kendine özgü bir anlatı yapısına kavuşmasına, birtakım kodlanmış kullanımların ve sinematografik düzenlemelerin oluşmasına imkân sunmuştur. Bunun sonucundaysa sinema, tutarlı ve sürekli üretim anlayışıyla endüstriyel konuma daha da yakınlaşmıştır (Pearson, 2008: 62-63). Örneğin uzunlukları 1900'lü yıllara dek 3 dakikayı geçmeyen korku filmleri, çok makaralı filmlerin kullanılmasıyla birlikte 60-90 dakikaya kadar uzamıştır. Bu gelişme sinemanın endüstrileşmesi sürecinde korku filmlerine dair yerleşen türsel unsurların temelini oluşturması açısından önem teşkil etmektedir. Nitekim Brian J. Robb'un (2013: 29-30) vurguladığı üzere, sinema gramerini

oluşturan biçimsel yeniliklerin pek çoğu Avrupa kaynaklı olmasına karşın, bu grameri en etkin şekilde kullanan ve sinema endüstrisinden en iyi derecede faydalanan ülkenin Amerika Birleşik Devletleri olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu düşünceden hareketle Avrupa coğrafyasında yaşam bulan korku yapımlarının ABD sınırları içindeki durumunu, ayrı bir başlık altında incelemek gerekmektedir.

2.2. Hollywood Sinemasının Endüstrileşmesi: 1909 – 1927 Yıllarında Korku Sineması

Korku sinemasının ABD coğrafyasındaki durumuna bakıldığında, Thomas Edison'un yapım şirketi tarafından Mary Shelley'nin 1818 tarihli aynı isimli romanından uyarlanan *Frankenstein* (1910, J. Searle Dawley) ABD yapımı ilk korku filmi olarak kabul edilmektedir. Aynı zamanda D. W. Griffith'in, gotik edebiyat yazarı Edgar Allan Poe'nun *Gammaz Yürek* (*The Tell-Tale Heart,* 1843) öyküsünden uyarladığı *The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill* (1914) filmi ABD sınırları içinde üretilen ilk korku yapımlarından biri olarak öne çıkmaktadır (Benshoff, 2014: 214). Öte yandan ABD'de korku sinemasının bugüne dek evirildiği yapının temellerinin, New York merkezli Film Patent Şirketi'nin (*Motion Picture Patents Company*, MPPC) yaptırımlarından uzaklaşmak amacıyla, Los Angeles'a giderek Hollywood'u şekillendiren şirketler tarafından atıldığını öne sürmek mümkündür. Bu noktada korku sinemasına değinmeden önce Hollywood'un endüstriyel bir konuma dönüşmesine yönelik bir değerlendirmenin, çalışma için faydalı olacağı düşünülmektedir. Nitekim Hollywood'un endüstrileşmesi yalnızca korku türüyle sınırlı olmayan, aynı zamanda pek çok film türünü de ilgilendiren bir süreci kapsamaktadır.

Yapım, dağıtım ve gösterim departmanlarını kurarak film üretimini sürekli bir hâle getirmeyi başaran, böylece sinemanın bir endüstri hâlini almasını sağlayan ve sonradan "Hollywood" olarak adlandırılan sistemin temelleri, 1900'lerin başında film üretiminde egemen konumda olan Edison, Biograph ve Vitagraph şirketlerinin ülke içindeki üretimi kontrol etme amacıyla bir takım tekelleşme girişiminde bulunmasıyla ilişkilidir. Edison'ın girişimleriyle film yapımı için gereken malzemenin, ekipmanın ve gösterim teknolojisinin "patent" aracılığıyla tek bir elde toplanması amacıyla 1908 yılında MPPC'nin kurulması, o dönemde New York'ta bulunan diğer yapımcıların yaptırımlardan uzaklaşmak için Los

Angeles'ın, sonradan Hollywood olarak anılacak bölgesine yerleşerek kendi stüdyolarını kurmalarıyla sonuçlanmıştır (Hillier, 2001: 14). Özgürce film üretmelerini engelleyen tröst yapılanmasından kurtulan "bağımsızlar" 1910'lu yıllardan itibaren, New York'taki stüdyoların aksine, çok sayıda uzun metrajlı film üreterek kısa sürede endüstriyel bir yapılanmaya girmiştir. Bu dönemde Los Angeles'ta öne çıkan Adolph Zukor'un kurduğu Paramount, Marcus Loew'ün sonradan Metro-Goldwyn-Mayer hâlini alan Loew's Incorporation ve William Fox'un kurduğu Fox Film Corporation gibi şirketlerin her biri, farklı stüdyolar olmalarına rağmen, film üretimleriyle Hollywood'un belirgin sisteminin şekillenmesinde etkili olmuştur (Monaco, 2010: 4-5). Bu noktada stüdyoların zaman içinde film anlatısı, yıldız sistemi, şirket yapılanması, ulus ötesi girişimleri, gösterim kanalları ve pazarlama stratejileri gibi konularda geçirdiği dönüşümler de önem kazanmaktadır.

Başlangıçta New York'taki tröst yapılanmasından kurtulmayı amaçlayan bağımsız yapımcılar tarafından 1910'lu yıllarda Los Angeles'ta temelleri atılan Hollywood'un yapım, dağıtım ve gösterim birliğiyle endüstrileşmesi hızlanmıştır. Ayrıca çok makaralı filmleri kullanarak uzun metraj üretime odaklanan stüdyoların tutarlı ve sürekli üretim anlayışının Hollywood'un endüstriyel konumda kalıcı bir yer edinmesinde önemi büyüktür (Pearson, 2008: 62). Savaş, ekonomik kriz ve sansür gibi majör olayların etkisiyle dönüşüme uğrayan Hollywood aynı zamanda sözleşmeli çalışanlar, yıldız oyuncular, uluslararası pazardaki dağıtım gücü sayesinde film üretiminin sürekli hâle geldiği ve aynı zamanda dönemin teknolojisini kullanarak sinemaya ses unsurunu kazandıran bir sektör olarak var olmuştur. Söz konusu korku sineması olduğunda ise ABD sinemasında ilk korku filmlerinin New York merkezli stüdyolar tarafından yapılmasına karşın, korku sinemasının endüstriyel bağlamda kabul görmesinin yine Hollywood stüdyolarının üretimleri sonucunda gerçekleştiği söylenebilir. Bu noktada korku film üretimleriyle korkunun Hollywood pazarında yerleşik bir tür olarak kabul görmesini sağlayan şirketlerin başında Universal Pictures gelmektedir.

Universal Pictures şirketinin temelleri, iş adamı Carl Laemmle'nin 1905 yılında Chicago'da gösterim salonu zincirini satın almasıyla ve hemen ardından kendi dağıtım şirketini kurmasıyla şekillenmekle birlikte, stüdyonun asıl üretimleri dönemin sinema endüstri tekeline karşı bağımsızlık mücadelesi veren diğer yapım şirketleri gibi, 1915 yılında Hollywood bölgesinde Universal City adında bir stüdyo kurmasıyla başlamıştır (Schatz, 1988: 15).

Stüdyonun Hollywood'da çektiği ilk korku filmlerinin uyarlama yapımlar olduğu dikkat çekmektedir. Bu dönemde Victor Hugo'nun 1831 yılında yayınlanan aynı isimli romanından uyarlanan *Notre Dame'in Kamburu* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923, Wallace Worsley) ve Gaston Leroux'un 1910 tarihli aynı isimli romanından uyarlanan *Operadaki Hayalet* (*The Phantom of the Opera*, 1925, Rupert Julian) filmleri öne çıkmaktadır (Benshoff, 2014: 218). Universal'ı sessiz dönem korku film yapımı konusunda önemli kılan noktalardan biri Hollywood'da Dışavurumcu Alman sinemacılarıyla çalışan ilk stüdyo olmasıdır. Bu dönemde stüdyonun korku film üretiminde Dışavurumcu Alman yapımcı Paul Leni'nin yönetmen olarak yer aldığı yapımlar oldukça öne çıkmaktadır.

Paul Leni, Universal bünyesinde John Willard'ın 1922 yılında sahnelenen kara komedi türündeki tiyatro oyunundan uyarlanan *The Cat and the Canary* (1927), Victor Hugo'nun 1869 yılında yayımlanan aynı isimli romanından uyarlanan *Gülen Adam* (*The Man Who Laughs*, 1928), Thomas F. Fallon tarafından yazılan ve 1922 yılında sahnelenen aynı isimli Broadway oyunundan uyarlanan *The Last Warning* (1929) filmlerinin yönetmenliğini yaparak Hollywood pazarında korku film üretiminin sürekli hâle gelmesini sağlayan önemli isimlerden biri olarak görülmüştür (Smith, 2011: 252). Schatz (1988: 88) Universal'ın korku filmleriyle ve dışavurumcu sinemanın emekçileriyle olan ilişkisini şirketin başında yer alan Carl Laemmle ile ilişkilendirmektedir; Laemmle'nin 1920'li yıllarda Almanya'ya giderek, burada Dışavurumcu Alman Sineması ve Avrupa'nın gotik korku geleneği üzerine çalışmalar yapmış olması sözü geçen bağı güçlendirmektedir. Böylece Dışavurumcu Alman sinemasının grotesk mizanseni, gerçeküstü ve karanlık mekânları, kâbus ve ölüm temaları Universal tarafından ABD sinema pazarına taşınmıştır. Ayrıca adı geçen niteliklerin maliyet açısından oldukça ucuza temin edilmesi Universal'ın korku yapımlarına odaklanmasını kolaylaştırmıştır. Benzer şekilde korku filmlerinde çoğunlukla karanlık ve loş ortamlarda geçen anlatıların, ışık ve dekorasyon konusunda masrafları azalttığı söylenebilir.

ABD'de "Sessiz Sinemanın Altın Çağı" olarak nitelendirilen 1920'li yılların başında, dönemin diğer majör stüdyoları da korku film üretiminde bulunmuştur. Bahsi geçen şirketlerden biri Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)'dir. Marcus Loew tarafından 1905 yılında Loew's Incorporation adıyla kurulan şirketin New York şehrindeki gösterim salon zincirlerine olan hakimiyetinin sağladığı finansal güçle 1920'lerde Metro Pictures'ı satın alarak etki alanını

genişlettiği görülmektedir. Sözü geçen dönemde Metro Pictures'ın ulusal çapta dağıtım zincirine sahip olması, şirketin kısa sürede dağıtım ve gösterim alanında güçlü bir yapıya bürünmesini sağlamıştır (Schatz, 1988: 29). Aynı zamanda Marcus Loew şirketin film yapımı alanındaki eksikliğini gidermek için de 1924 yılında Goldwyn Pictures'i satın almıştır. Goldwyn Pictures'ın önemi dönemin en büyük gösterim salonu olan (4500 koltuklu) ve New York'ta bulunan Capitol Theater'ın sahibi olması, aynı zamanda Los Angeles'ta büyük bir yapım stüdyosunun bulunmasıdır (Schatz, 1988: 30). Böylece Loew's Incorporation sahibi olduğu gösterim salonu zincirlerine Metro Pictures'ın dağıtım kanallarını ve Goldwyn Pictures'ın stüdyosuna sahip olarak MGM adıyla Hollywood'da yapım-dağıtım-gösterim kanallarına hâkim olan majör bir şirket hâline gelmiştir.

Hollywood'un majör şirketlerinden biri olan MGM'in çektiği ilk korku filmlerine bakıldığında *The Monster* (1925, Roland West), *The Unholy Three* (1925, Tod Browning), *The Road to Mandalay* (1926, Tod Browning), *The Unknown* (1927, Tod Browning), *London After Midnight* (1927, Tod Browning) ve *West of Zanzibar* (1928, Tod Browning) gibi yapımların öne çıktığı görülmektedir. Bu filmlerden Roland West'in yazıp yönettiği *The Monster* (1925) dışındaki bütün filmler, ABD korku sineması tarihinin ünlü yönetmeni Tod Browning tarafından çekilmiştir. Bu yapımların korku sinema tarihi açısından diğer bir önemi türün ilk film yıldızı olarak kabul edilen aktör Lon Chaney'nin bu filmlerde başrol oyuncusu olarak yer almış olmasıdır. Dönemin basını tarafından "Bin Yüzlü Adam (*the Man of a Thousand Faces*)" olarak nitelendirilen Chaney böylece ABD sınırları içerisinde, sessiz sinema döneminde farklı imaj ve rollerle pek çok korku filminde yer alarak yapım şirketleri için aranan bir aktör haline gelmiştir (Dixon, 2010: 12)

MGM'in sessiz korku filmlerinin kaynaklarına bakıldığında ise tıpkı Universal gibi uyarlama stratejilerine ağırlık verdiği görülmektedir. Nitekim stüdyonun *The Monster* (1925, Roland West) filmi Crane Wilbur'un aynı isimli tiyatro oyunundan, *The Unholy Tree* (1925, Tod Browning) filmi Tod Robbins'in 1917 tarihli ve aynı başlıklı romanından, *West of Zanzibar* (1928, Tod Browning) ise Chester De Vonde ve Kilbourn Gordon'ın yazdığı aynı isim ve tarihli Broadway gösterisinden uyarlanmıştır. Öte yandan MGM'in filmlerine bakıldığında tıpkı Universal yapımları gibi klasik korku sinemasının belirgin unsurları hâline gelen gotik ögeleri barındırmakla birlikte, Universal'dan farklı olarak, korku anlatısını güldürü çizgisine

yakınlaştıran karakterlerin olduğu yapımlar ürettiği dikkat çeker. Söz gelimi, *The Monster* (1925) filmi "çılgın bilim adamı", "kadın kurban", "tekinsiz mekân" gibi temaları barındırmasına rağmen filmde Lon Chaney'nin canlandırdığı Dr. Ziska karakteri bir komedi unsuru olarak yer alır. Bununla birlikte, stüdyonun sessiz dönemde çekmiş olduğu *London After Midnight* (1927, Tod Browning)[2] filmi, ABD korku sinemasındaki "ilk vampir filmi" olması bakımından ayrıca önem kazanmaktadır (Benshoff, 2014: 219).

Hollywood'un majör şirketlerinden bir diğeri Paramount Pictures Corporation, 1914 yılında William Wadsworth Hodkinson tarafından kurulduktan sonra kısa zamanda dikey birleşmeler sonucu Hollywood endüstrisini şekillendiren stüdyolardan biri hâline gelmiştir. Paramount'un sinema endüstrisindeki etkin gücü, daha öncesinde Adolph Zukor ve Jessy Lasky başkanlığındaki Famous Players ve Lasky Feature Play Company ortaklığından doğan Famous Players-Lasky isimli yapım ve dağıtım şirketiyle 1916 yılında dikey birleşme yapılanmasına dayanmaktadır (Schatz, 1988: 71). Paramount'un Hollywood'un ilk yıllarında korku sinemasına katkısı, yalnızca *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886, Robert Louis Stevenson) başlıklı gotik kısa roman uyarlaması *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920, John S. Robertson) filmiyle gerçekleşmiştir. Öte yandan, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere, Paramount'un 1930'lu ve 1940'lı yıllarda korku sinemasını komedi türüyle bir arada ele aldığı yapımlar dikkat çekmektedir.

Hollywood sinemasının endüstrileşme girişimlerinin hız kazandığı bu dönemde yukarıda adı geçen stüdyoların dışında Twentieth Century Fox, Warner Bros. ve Radio Keith Orpheum (RKO) gibi majör stüdyoların varlığını hatırlatmak gerekmektedir. Ne var ki bu stüdyoların korku sinemasındaki üretimlerine sinema endüstrisinde ses teknolojisinin kullanılmaya başlandığı 1927 yılından sonra başladıkları görülmektedir. Böylece, Hollywood sinemasının şekillenmeye başladığı ve sessiz sinema yapımlarının yer aldığı 1927 yılına dek korku film üretimindeki öncü stüdyoların Universal Pictures, Paramount Pictures ve MGM olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan Hollywood endüstrisinde pek çok tür gibi korku

---

[2] Günümüzde artık ulaşılmayan bu film, MGM tarafından *Mark of the Vampire* (1935, Tod Browning) adıyla yeniden çekilmiştir (Benshoff, 2014: 220).

türünün de yerleşik bir konum edinmesi sinemada sesli dönemin başlamasıyla kesinlik kazanmıştır.

2.3. Klasik Hollywood Dönemi: 1927 – 1948 Yıllarında Korku Sineması

Film anlatısı çerçevesinde bakıldığında, Los Angeles'a yerleşen stüdyoların kaynak olarak ilk zamanlar ucuz dergilere, telif ücreti olmayan romanlara ve tiyatro oyuncularına odaklandıkları söylenebilir. Edison, Biograph ve Vitagraph'ın aksine karmaşık ve süre olarak daha uzun anlatılara yönelen Hollywood stüdyoları, David Bordwell'in "Klasik Hollywood Anlatısı" olarak nitelendirdiği, olay örgüsünün karakterlerin arzusuna bağlı bir neden-sonuç ilişkisiyle ilerlediği, iç ve dış çatışmalarla özdeşleşmenin sağlandığı, sonundaysa güçlü bir final sunan, net anlatılar üretmiştir (Bordwell ve Thompson, 2011: 103). Stüdyolar bu anlatı formülüyle çektiği filmlerde yıldız oyunculara yer vererek, izleyicinin ilgisini artırmaya yönelik hamleler yapmıştır. Bu dönemde çok sayıda üretilmekte olan filmleri farklılaştıran yıldız oyuncular, böylece kamuoyunun zihninde özel bir anlam yaratmaya fırsat sunması bakımından önem kazanmıştır (McDonald, 2000: 5).

Hollywood filmlerinin popülerliği, film stüdyolarının finansal olarak güçlenmesini sağlamıştır. Finansal olarak güçlenen stüdyolar, ülke çapında gösterim salonlarını satın almaya girişmişlerdir. Çoğunlukla büyük şehirlerin merkezi konumlarını tercih eden stüdyolar, filmlerin öncelikli olarak gösterildiği lüks ve konforlu ilk gösterim salonları (*first-run theatres*) sayesinde muazzam kârlar elde etmiştir. Bu konuda Kochberg (1999: 18) şirketlerin ülkedeki sinema salonlarının yalnızca %10'una sahip olmalarına rağmen, gösterim kârlarının %75'ini ellerinde bulundurmasını, ülke genelinde %70'ine sahip oldukları ilk gösterim salonları ile açıklamaktadır. Hollywood stüdyolarının geçirdiği dönüşümlerinden bir diğeri, New York'taki MPPC'nin (*Film Patent Şirketi*) yaptırımlarının sona ermesinin ardından sinema endüstrisindeki tekelleşme boşluğunu doldurmayı amaçlayan birtakım girişimlerin ortaya çıkmasıdır. Bu dönemde Paramount şirketi, film üretimi yapan şirketleri finanse ederek onların dağıtım haklarını elinde toplamaya başlamıştır. Bununla birlikte Paramount ile Famous Players ve Feature Play şirketleri, "Famous Players-Lasky" adı altında güçlerini birleştirerek toptan kiralama (*block booking*) uygulamasını devreye sokarak ABD'deki sinema salonlarını satın almışlardır (Tzioumakis, 2015: 47-48). Böylece, stüdyoların kendi bünyesinde olmayan

bağımsız gösterim salonu sahiplerinin bir yıllık bütün filmlerini –onlar filmleri görmeden- satın almaları esasına dayanan ve özünde büyük şirketlerin kârını garantileyen toptan kiralama uygulaması, ilkin bağımsızlık girişimi olarak görünen Hollywood şirketlerinin zamanla tekelleşmeye evrilen bir yapıya dönüşmesinde önemli bir rolü olmuştur.

Hollywood'daki şirketlerin güç kazanmasında etkili olan gelişmelerden bir diğeri, stüdyoların kısa zamanda dış pazarın kârlı yönünü keşfederek ilk zamanlar sessiz olarak çekilen filmlerin ara yazılarını yabancı dillere çevirdikten sonra bunların sınır ötesinde gösterilmesini sağlamasıdır (Gomery, 2008: 65-66). Özellikle diğer ulusal sinemaların olumsuz bir şekilde etkilendiği Birinci Dünya Savaşı'nı egemenliklerini sınırın ötesine taşımak için fırsat olarak gören Hollywood endüstrisi, bu dönemde Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği (*Motion Picture Producers and Distributors Association of America*, MPPDA) birliğini kurarak Will H. Hays'in öncülüğünde uluslararası pazarda etkin bir rol üstlenmiştir. Hollywood'un bu girişimlerinin sonucunda 1920'lerin ortasında Büyük Britanya, Kanada ve Avustralya'nın yanı sıra Güney Amerika, Orta Amerika, Karayipler ve Avrupa'daki sinema pazarına (Almanya ve Sovyetler Birliği hariç) egemen olduğu görülmektedir. Gomery (2008: 70-72) bu dönemde pek çok ülkenin Hollywood'dan korunmak amacıyla kendi ulusal sinema endüstrilerini destekleyici yasalar çıkardığı bilgisini aktarmaktadır; örneğin bu dönemde Almanya ve Fransa ithal filmlere kota koymuştur. Öte yandan, 1927'de İngiltere'nin koyduğu kotanın Hollywood şirketlerinin İngiltere sınırlarında kurduğu film yapım stüdyoları aracılığıyla aşılması dikkat çekicidir. Ruth Vasey (2008: 84) Hollywood yapımlarının ulus ötesi pazarda popülerliğini, filmlerin hem ulusal hem de uluslararası izleyicinin beğenisini göz önünde bulundurmasıyla ve anlatıda çoğunlukla iyimserlik, demokratik bakış ve kolay anlaşılırlık gibi evrensel niteliklere yer vermesiyle açıklamaktadır. Öyle ki, stüdyoların bu dönemde Charles Laughton, Maurice Chevalier, Greta Garbo gibi farklı uluslardan oyuncular ile yaptıkları sözleşmeler, yabancı izleyicilerin sadakatini kazanmasını sağlamıştır. Ayrıca, zamanla ulus ötesinden yönetmenlerin ve teknik elemanların Hollywood endüstrisinde çalışmaya başlaması ABD sinema endüstrisini güçlendirmekle kalmamış, aynı zamanda rakip konumdaki ulusal sinema endüstrisini zayıflatmıştır.

Hollywood'un yukarıda aktarılan dönüşümlerle birlikte güçlü bir sinema endüstri hâline geldiği stüdyo dönemi, 1920'lerin ortaları ile 1940'ların sonları arasında geçen ve sinema

endüstrisinin "Beş Majör" (Warner Bros., Loew's-MGM, Fox, Paramount ve Radio-Keith-Orpheum) ve "Üç Minör" (Columbia, Universal ve United Artist) olarak adlandırılan şirketlerinin yapım-dağıtım-gösterim kanallarının büyük kısmına hâkim oldukları, oligopol yapıya sahip bir zaman dilimini kapsamaktadır. Çalışanların uzun süreli veya sürekli sözleşmelerle stüdyolara bağlı koşullarda film ürettikleri bu dönemde büyük şirketler kendileriyle sözleşmeleri olan yıldız oyuncuları kullanarak filmler üretmiş ve sahip oldukları yapım, dağıtım ve gösterim olanakları sayesinde kârlarını artırmışlardır (Kochberg, 1999: 18-20). Hollywood endüstrisini ve sinema tarihini etkileyen en önemli olaylardan biri ise o zamana dek sessiz olarak çekilen filmlerde diyaloğun yer almaya başlamasıdır. Warner Bros. stüdyosunun *Caz Mugannisi*[3] (*The Jazz Singer*, 1927, Alan Crosland) filminde diyalogların kullanılmasıyla birlikte senaryonun önemi artmış, böylece ses unsuru sinema endüstrinde önemli bir etken olmuştur. Schatzh (1988: 64) Warner Bros.'un film yapımında ses teknolojisi çerçevesinde geçirdiği dönüşüm karşısında Paramount, MGM ve United Artists'in en az bir yıl boyunca beklediğine dikkat çekmektedir. Diğer stüdyolar filmde diyaloglara yer vermeye başladığında ise Warner Bros. sahip olduğu teknolojiyi çoktan yapım sürecine daimi olarak dahil ederek, sahip olduğu gösterim salonlarını ses teknolojisiyle yeniden inşa etmiştir. Bu noktada, ses unsurunun dönemin korku yapımlarında kullanılmaya başlanması, Hollywood endüstrisinde ilerlemeye ve gelişmeye yönelik rekabetin doğal bir sonucu olarak görülmelidir.

1927-1948 yılları arasında Hollywood endüstrisinde yalnızca majör ve minör stüdyolar değil, düşük bütçeli stüdyolar da korku film üretiminde bulunmuşlardır. Ancak Universal Pictures gerek gişe başarısı gerekse üretim çeşitliliği açısından korku sinemasında öncü olarak kabul edilmektedir (Langford, 2005: 162). Bununla birlikte, ses unsuruyla ilişkili yeniliklerinden önce, Universal Pictures'ın korku üretimleri sayesinde Hollywood pazarında kazançlı bir konumda yer almasını sağlayan gelişmelerden birinin 1929 yılında ABD'de başlayan "1929 Dünya Ekonomik Bunalımı" olduğunu ifade etmek gerekmektedir. "Büyük Buhran" olarak da bilinen 1930'lı yıllar boyunca başta ABD olmak üzere pek çok ülkede etkisini hissettiren ekonomik krizin sinema sektörünü etkilemesi uzun sürmemiştir. Hollywood endüstrisinin ekonomik krizden en çok etkilendiği noktalardan biri bu dönemde gösterim

[3] Film, imdb.com verilerine göre, Türkiye'de 15 Mart 1930 yılında "*Caz Mugannisi*" adıyla gösterime girmiştir (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

kanallarına sahip olan stüdyoların salonları sesli sisteme dönüştürmek için büyük borçların altına girmesi olmuştur. Aynı zamanda ekonomik krizin gündelik yaşamda kendini hissettirmesiyle birlikte yurtiçi bilet satışları azalmıştır. Öyle ki Büyük Buhran, yalnızca 1930-1931 yılları arasında stüdyo kârlarının %90 azalmasına sebep olmuştur (Edwards, 2014: 16). Ekonomik krizin Hollywood için genel bir tehlikenin habercisi olduğu ve majör stüdyoların finansal krizlerle boğuştuğu 1930'lu yıllarda Universal Pictures şirketinin girişimleri ve stratejileri ise korku sineması için bir milat olarak kabul edilebilir.

Universal Pictures, mali açıdan kısıtlandığı bu dönemde kurtuluşu ekonomik bir anlatı formuna olanak sağlayan korku yapımlarına yönelmekte bulmuştur. Böylece stüdyo 1930'dan itibaren korku sinemasının Hollywood pazarında yerleşik bir konum edinmesini sağlamıştır. Barry Langford (2005: 162) Hollywood'da ilk korku furyasının çoğunlukla Universal'ın 1930 ile 1940 yılları arasındaki yapımlarından oluştuğunu ifade etmektedir. Bu noktada, korku furyasını başlatan ilk yapım ise stüdyonun *Dracula* (1931, Tod Browning) filmidir. Orijinal kaynağı Bram Stoker'ın 1897 tarihli romanı olan film, esasında 1927 yılında Hamilton Deane ve John L. Balderston tarafından, dönemin tiyatro oyuncusu Bela Lugosi'nin başrolde olduğu bir Broadway oyunu olarak sahnelenmiştir. Daha sonra oyunun 1929 yılında Universal tarafından film haklarının satın alındığı görülmektedir. Tod Browning'in yönetmenliğinde 14 Şubat 1931 tarihinde New York'ta gösterime giren *Dracula* filmi, Universal'a o yılın en çok gişe kârı sağlayan yapımı olarak tarihe geçmiştir.[4] Kyle Edwards (2014: 17-18) Universal'ın *Dracula* filmiyle edindiği büyük gişe başarısını, stüdyonun gösterim öncesi yürüttüğü pazarlama faaliyetleriyle ilişkilendirmektedir. Yazara göre Universal, filmi ilk gösterim salonlarına ve diğer sinema salonlarına iletmeden önce filmin tanıtımı için içeriğinde "Dracula" karakterinin gerçek olma olasılığının olduğu bir metin ve "vampirizm" konulu bir basın bülteni hazırlayarak bunu hem gösterim salonlarına hem de medyanın farklı kanallarına ileterek izleyicilerin ilgisini çekmeyi başarmıştır.

Universal'ın bahsi geçen İngilizce *Dracula*'nın yanı sıra, filmin İspanyolca versiyonu olan *Drácula*'yı (1931, George Melford) çekmesi türün popülerliği açısından önemlidir.

[4] Universal Dracula oyununun film haklarını satın aldığında, şirketin başrolde ilk olarak dönemin korku film yıldızı Lon Chaney'nin yer almasını planladığı, ancak Chaney'nin 1930 yılında vefat etmesi sebebiyle Dracula rolünün, Broadway kadrosunda yer alan Bela Lugosi'ye devredildiği belirtilmektedir (Langford, 2005: 162).

Browning'in *Dracula* filminin yapımından on bir gün sonra İspanyolca versiyonun yapımına başlandığı bilgisini aktaran Weaver vd. (2007: 130) Universal'ın bu girişimini, Hollywood şirketlerinin ulus ötesi sinema pazarındaki rekabetleriyle ilişkilendirmektedir. Nitekim, daha önce belirtildiği gibi, Büyük Buhran'ın olumsuz etkilerinin hissedildiği, bununla birlikte ses teknolojisinin getirisi olarak yapım ve gösterim maliyetlerinin arttığı süreçte gösterim faaliyetlerinden yoksun olan Universal, ekonomik kriz dönemini düşük bütçeli korku yapımları ve dağıtımlarıyla aşmaya çalışmıştır (Edward, 2014: 16). Bu noktada Universal'ın korku yapımıyla Hollywood stüdyoları için kâr sağlayan ulus ötesi sinema pazarlarından biri olan İspanya'yı seçmesi sözü geçen kaygıların sonucu olarak görülebilir. Öyle ki, her iki filmin yapım sürecinin benzerliği bu düşünceyi güçlendirmektedir. Skal (1994: 122) Universal'ın *Dracula*'nın İngilizce ve İspanyolca versiyonlarında tamamen farklı bir yapım ekibi kurmasına rağmen, her iki filmin aynı sette çekilmesine karar verdiği bilgisini aktarır. Böylece filmin İngilizce versiyonundaki sahneler gündüz çekilirken, İspanyolca versiyonundaki sahnelerin çekimi gece yapılmıştır.

Baltasar Fernández Cué'nun İngilizce senaryoya sadık kalınacak şekilde İspanyolca'ya uyarladığı filmde, Dracula karakterini İspanyol aktör Carlos Villarías üstlenmiştir. Bu noktada, Universal'ın filmin İspanyolca versiyonu için farklı bir ekiple çalışarak dönemin uluslararası sinema pazarı için önemli görülen İspanyol izleyicilerine yönelik bir korku anlatısı üretmeyi amaçladığı söylenebilir. Bununla birlikte, her iki filmin aynı sette çekilmesini stüdyonun filmlerin yapım süresini ve yapım masraflarını asgari düzeyde tutma gayesiyle açıklamak mümkündür. Öte yandan Tino Balio (1993: 299) Universal'ın *Dracula* filmlerinin endüstride yakaladığı ticari başarının yanı sıra korku sinemasının anlatı olanakları için de yenilikler sunduğuna dikkat çekmektedir. Yazar bu çıkarımı, filmdeki Dracula karakterinin daha sonraki yıllarda yapılan vampir filmleri için bir prototip konumuna gelmiş olmasıyla açıklamaktadır. Film anlatısındaki "dışarıdan gelen tehdit", "genç kurban", "canavar" ve "canavarı alt etme yetisi olan uzman" gibi unsurların kendisinden sonra gelen pek çok vampir temalı korku filmlerinde yinelenmesi bu vurguyu güçlendirir.

Universal Pictures'ın *Dracula* filmiyle yakaladığı başarı stüdyonun korku yapımlarına ağırlık vermesini sağlamıştır. Aynı yıl, İngiliz yazar Mary. W. Shelley'nin meşhur *Frankenstein* (1818) romanı ile Peggy Webling'in aynı isimli tiyatro oyunundan uyarlanarak

yapılan *Frankenstein* (1931, James Whale) filmi, gösterim salonlarına gönderilen korku temalı tanıtım bültenlerinin de etkisiyle, *Dracula* filminden daha fazla kâr getirerek Hollywood endüstrisinde korku türünün yerini sağlamlaştırmıştır (Balio, 1993: 300). Böylece Universal Pictures endüstride korku film üretimini kısa zamanda çekilebilen, gösterim öncesi bolca reklamı yapılan ve sonuç olarak izleyicinin dikkatini çekerek kâr getirecek ölçüde izlenen bir stratejiyle sürdürmüştür. Nitekim stüdyo sinemada korku evreninin kapılarını Dracula ve Frankenstein karakterleriyle açtıktan sonra, bu platformu başka karakter ve anlatılarla doldurmaya devam etmiştir. Söz gelimi Boris Karloff'un başrolde yer aldığı *Mumya* (*The Mummy,* 1932, Karl Freund) filmi, "mumya" karakterinin Hollywood sinemasında bir korku unsuru olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Ayrıca film, kaynağını 1921 yılında Mısır Firavunu Tutankamon'un mezarının keşfedilmesinden esinlenerek Nina Wilcox Putham tarafından yazılan bir kısa öyküden alması bakımından önem kazanmaktadır. Öte yandan Universal'ın korku sinemasına olan katkısı, yalnızca karakterle sınırlı kalmamaktadır. Karloff'un başrolde yer aldığı ve J. B. Priestley'nin *Benighted* (1927) isimli korku romanından uyarlanan *The Old Dark House* (1932, James Whale) filmi, korku sinemasına "perili / lanetli ev" formülünü kazandıran ilk yapım olarak kabul edilmektedir (Balio, 1993: 302). Stüdyonun Hollywood korku furyasına kazandırdığı bir diğer karakter ise H. G. Wells'in *Görünmez Adam* (*The Invisible Man*, 1897) romanından uyarlanan *Görünmez Adam* (*The Insivible Man*, 1933, James Whale) filmindeki "Görünmez Adam" karakteridir. Sözü geçen film, *Frankenstein* (1931) filmiyle Hollywood korku sinemasında görünmeye başlayan "çılgın bilim adamı" anlatısının pekiştirilmesi açısından önemlidir.

Universal Pictures'ın 1930'lu yıllarda ürettiği korku filmlerinde "canavar" en belirgin korku unsuru olmakla birlikte, bu yıllarda yukarıda adı geçen öykü ve roman uyarlamalarının yanı sıra Amerikan gotik edebiyatının öncü yazarlarından Poe'nun özellikle melankolik, psikolojik olarak travmatik ve gotik unsurlar barındıran öykülerinden uyarlamalar yapılarak gerek karakter gerekse anlatı çerçevesinde "korku" atmosferi pekiştirilmiştir. Stüdyo bu dönemde Poe'nun 1814 yılında yayınlanmış olan *Morgue Sokağı Cinayetleri* (*The Murders in the Rue Morgue*) öyküsünü uyarlayarak, Bela Lugosi'nin başrolde yer aldığı *Murders in the Rue Morgue* (1932, Robert Florey) filmini; yazarın 1843 yılında yayımlanan *Kara Kedi* (*The Black Cat*) öyküsünü uyarlayarak, Lugosi ve Karloff'un başrolünü paylaştığı The *Black Cat* (1934, Edgar G. Ulmer) filmini ve 1845 yılında yayımlanan *Kuzgun* (*The Raven)* şiirinden

uyarlanan ve yine Lugosi ve Karloff'un başrolünü paylaştığı *The Raven* (1935, Lew Landres) filmini çekmiştir (Weaver & Brunas, 1990: 13-14). Schatz (1988: 228) Büyük Buhran döneminde yaşanan ekonomik kriz sebebiyle Hollywood endüstrisindeki pek çok stüdyo finansal mücadele verirken Universal'ın sektörde tutunmayı başarmasını, adı geçen bu korku yapımlarına bağlamaktadır. Öyle ki, majör stüdyolardan biri olan Warner Bros'un bile 20 milyon dolarlık zarar ilan ettiği, diğer stüdyoların ise iflas erteleme işlemleriyle uğraştığı 1932-33 yıllarında Universal'ın 1932'de 1.7 milyon dolar ve 1933'te 1 milyon dolarlık zararla şirketi ayakta tutmayı başardığı görülmektedir. Stüdyonun başarısında filmlerin yapım kalitesinden ve tutarlılığından ödün verilmemesi önemli olmakla birlikte, Boris Karloff ve Bela Lugosi gibi korku yıldızlarının, James Whale ve Karl Freund gibi yönetmenlerin etkisi göz ardı edilmemelidir.

Bu dönemde sinema endüstrisini ve bu endüstriye bağlı korku yapımlarını yakından ilgilendiren bir diğer konu sansür yaptırımlarıdır. Hollywood'un kendi ticari birliği olan Amerika Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği (*Motion Picture Producers and Distributors of America*, MPPDA) kurulunda görev alan Will H. Hays'in 1927 yılında sinemadaki üretimi düzenlemek için kurduğu Stüdyo İlişkileri Komisyonu (*Studio Relations Committee,* SRC) bünyesinde "Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler (*Don'ts and Be Carefuls*)" başlıklı bir liste yayınlanarak dönemin sivil, dini ve üretici grupların sansür kaygılarını azaltmak amacıyla, filmlerin yapımdan önce incelenmesine yönelik bir uygulama başlatılmıştır. Hays başkanlığındaki komite senaryoları ve kurgusu tamamlanmış yapımları inceleyerek, filmlerin MPPDA'nın standartlarına uygunluğunu kontrol etmiştir. Ancak 1930'a dek komitenin işlevinin "tavsiye" seviyesinde olması, yapımlar üzerinde uygulayıcı bir yaptırımı engellemiştir (Maltby, 2009: 281). İlk yıllarında sansür kurumunun kurallarındaki muğlaklıklar yaptırım gücünü kısıtladığı için Universal'ın korku filmlerinin ilk örneklerinin bu sansürden kaçınmayı başardığını söylemek mümkündür (Petley, 2014: 131). Bu konuda Doherty (2007: 52), sansür yaptırımlarının henüz geçerlilik kazanmadığı, diğer stüdyolar gibi Universal'ın da film ürettiği 1930-1934 arasındaki dönemin Üretim Yasası Öncesi Hollywood (*Pre-Code Hollywood*) olarak nitelendirildiğini belirtir.

Sansür yaptırımlarını uygulamakta yaşanan güçlüklere dikkat çeken Petley (134-135), özellikle korku filmlerine dair yerel sansür kurullarından ve dini organizasyonlardan şikâyet

yağmuruna tutulmalarına olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca yazar MPPDA'nın 1930'ların korku sineması özelinde, sansür konusunda ikilem içinde kaldığına dikkat çekmektedir. Bu dönemde başta Universal olmak üzere stüdyoların korku filmleri sayesinde büyük gişe kârı elde etmeleri sansür kurulunun bu konuda kısıtlayıcı bir karar almasını zorlaştırmıştır. Ne var ki, zamanla korku filmlerinin bazı yerel sansür kurulları ve vatandaşlar tarafından kötülenmesi, ayrıca söz konusu filmlerin başka ülkelerde sansürlenmesi birtakım yaptırımları zorunlu kılmıştır. Özellikle Hollywood yapımı korku filmlerinin diğer ülkelerin gösterim salonlarında sansürlenmesi ve yasaklanması, MPPDA'yı ulus ötesi gelirlerin azalması ve Hollywood'un sinema pazarındaki prestijini olumsuz yönde etkilemesi konusunda endişelendirmiştir. Bu gelişmeler sonucunda 1934 yılında Stüdyo İlişkileri Komisyonu'nun (*Studio Relations Committee*) adı Film Üretim Yasası İdaresi (*Production Code Administration*, PCA) olarak değiştirilerek, Hollywood'da üretilen her filmin onay sürecinden geçmesi zorunlu kılınmıştır (Maltby, 2008: 285). Böylece sansür kurulunun yaptırım gücü artırılarak, bu mekanizmanın korku filmlerini de etkileyecek şekilde yeniden yapılanması sağlanmıştır.

Film Üretim Yasası İdaresi'nin (PCA) 1934 yılında başlayan yaptırımları Universal Pictures'ın yapımlarını doğrudan etkileyerek, korku filmlerindeki şiddet sahnelerinin azalmasına sebep olmuştur. Bu konuda Petley (2014: 135), sansür kurulunun *Kara Kedi* (1934, Edgar G. Ulmer) filminde karakterin canlı bir şekilde derisinin yüzülmesi, kedinin öldürülmesi ve kadının cam tabutta gösterilmesinin yer aldığı sahnelerin sorun olabileceği gerekçesiyle Universal'ın uyarıldığını, sonrasında sözü geçen sahnelerin Maryland, Chicago, Ohio'da gösterilmeden önce tamamen çıkarıldığı bilgisini aktarmaktadır. Benzer şekilde stüdyonun *Kuzgun* (1935, Lew Landres) filmindeki ameliyat sahnesinde kan gösterilmesi yasaklanarak doruk noktası sahnesinde sarkacın kurbanın vücuduna dokunması engellenmiş; stüdyoya 1931 yılında büyük başarı getiren *Frankenstein*'ın devamı olan *Frankenstayn'ın Nişanlısı* (*Bride Of Frankenstein*, 1935, James Whale) filminin senaryosunda "Frankenstein karakterinin canavarın yaratılışı sırasında tanrısal bir söylemle temsil edildiği" gerekçesiyle düzenlemeler talep edilmiş; *Dracula* (1931) filminin devam yapımlarından biri olan *Dracula'nın Kızı* (*Dracula's Daughter,* 1936, Lambert, Hillyer) senaryosunun "seks ve korku unsurunun saldırgan bir tavırda kullanıldığı" gerekçesiyle sansürlenmiştir (Petley, 2014: 135).

Dolayısıyla, Film Üretim Yasası İdaresi'nin (PCA) 1934 yılında başlayan yaptırımlarının Hollywood endüstrisinde üretilen korku filmlerinin anlatıları üzerinde doğrudan etkileri olmuştur. Öyle ki, Maltby (2008: 285), özellikle 1934'ten sonra Hollywood'un yüksek bütçeli yapımlarının çoğunlukla klasik edebi ve tarihi biyografi uyarlamalarından oluşmasını, doğrudan sansür yaptırımlarıyla ilişkilendirmektedir. Bu noktada, Hollywood'un majör stüdyoları sansür baskısı sonucunda klasik edebiyat ve tarihi biyografi uyarlamalarına yönelirken, Universal'ın korku türünde daha önce yapmış olduğu filmlerin devam yapımlarına eğildiği görülmektedir. Stüdyo bünyesinde çekilen *Frankenstayn'ın Nişanlısı* (1935, James Whale), ABD korku sineması tarihindeki ilk devam filmi olması bakımından önem kazanmaktadır (Backer, 2015: 13). Edwards (2014: 22-23), Universal Pictures'ın bu dönemde korku film yapımı konusundaki başarısını, şirketin diğer stüdyolara göre korku film yapım sürecinde daha profesyonel bir hâle gelmesiyle ilişkilendirir. Ayrıca stüdyonun bünyesinde yer alan sayısız kostüm, sahne dekorları ve setler sayesinde her film üretiminin daha hızlı ve daha ucuz hâle geldiğini söylemek mümkündür. Stüdyonun korku yapımlarında edindiği kârın önemli sebeplerinden bir diğeri filmlerin reklam ve tanıtım sürecinde daha önceki korku filmler arasında anlatı ve yıldız oyuncu arasında kurulan metinler arası bağlardır. Yazar bu ilişkiye, *Dracula* (1931) filminin yıldız oyuncusu Bela Lugosi'yi ve *Frankenstein*'ın (1931) yıldız oyuncusu Boris Karloff'u örnek göstermektedir. Adı geçen oyuncular, stüdyonun diğer filmlerinde başka rollerde yer almalarına rağmen, film tanıtımlarında "Dracula" ve "Frankenstein" imgeleriyle ilişkilendirilmiştir. Sözgelimi *Kara Kedi* (1934, Edgar Ulmer) filminde başrolü paylaşan oyuncular, filmin basın bültenlerinde "Dracula'nın Lugosi'si" ve "Frankenstein'ın Karloff'u" olarak tanıtılmıştır (Edwards, 2014: 23-25). Böylece Universal'ın yıldız oyuncular aracılığıyla korku furyasının canavarlarını izleyicinin zihninde canlı tutma stratejisi, sözü geçen canavarların yer aldığı devam filmleriyle sürdürülmüştür.

Tablo 1: Universal Pictures Tarafından Yapılan Devam Filmleri (1935-1948)

Filmler	Yıl	Devam Filmleri	Yönetmenler
Frankenstein	1935	*Bride of Frankenstein*	James Whale
	1939	*Son of Frankenstein*	Rowland V. Lee
	1942	*The Ghost of Frankenstein*	Erle C. Kenton
	1943	*Frankenstein Meets the Wolf Man*	Roy W. Neill
	1944	*House of Frankenstein*	Erle C. Kenton
	1948	*Abbott And Costello Meet Frankenstein*	Charles Barton
Dracula	1936	*Dracula's Daughter*	Lambert Hillyer
	1943	*Son of Dracula*	Robert Siodmak
	1945	*House of Dracula*	Erle C. Kenton
Invisible Man	1940	*The Insivible Man Returns*	Joe May
	1940	*The Invisible Woman*	Edward Sutherland
	1942	*Invisible Agent*	Edwin L. Marin
	1944	*The Invisible Man's Revenge*	Ford Beebe
The Mummy	1940	*The Mummy's Hand*	Christy Cabanne
	1942	*The Mummy's Tomb*	Harold Young
	1944	*The Mummy's Curse*	Leslie Goodwins
	1944	*The Mummy's Ghost*	Reginald LeBorg

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 28.11.2020)

Yukarıda yer alan Tablo 1 incelendiğinde, Universal'ın 1935-1945 yılları arasında Frankenstein'ın Canavarı'nın 6, Dracula'nın 3, Görünmez Adam'ın 4 ve Mumya'nın 4 kez yer aldığı 17 canavar odaklı devam filmi çektiği görülmektedir. Stüdyonun alışılageldik korku formüllerini yinelediği bu anlatılar, izleyicinin hali hazırda zihninde yer edinmiş olan "canavar" unsurlarını kullanarak onların aile üyelerini merkeze alan veya canavarın karşı cins temsilleriyle sunulduğu yapımlar olarak ifade edilebilir. Öte yandan daha önce belirtildiği üzere *Frankenstayn'ın Nişanlısı* ile başlayan devam filmi furyası, daha önceki korku yapımlarından sansür yaptırımları bağlamında farklı bir konumdadır. Bu yüzden tabloda adı geçen devam filmlerinin izleyiciyle buluşmadan önce senaryolarında yer alan kan, şiddet, cinsellik ve

toplumsal ahlaki değerlerin PCA'nın sansür filtresinden geçtiğini bir kez daha vurgulamak gerekmektedir.

Universal'ın korku canavarlarının devam filmlerini sürdürdüğü dönemde, sinema endüstrisi içinde dikkat çeken hamlelerinden biri de, daha önce gösterime giren korku filmlerini "iki film birden (*double feature*)" uygulamasıyla yeniden izleyiciyle buluşturmasıdır. Balio'ya göre (1993: 309) Hollywood sinemasında ikinci korku furyasının kıvılcımı olan bu strateji, Universal'ın *Dracula* ve *Frankenstein* filmlerini 1938 yılında "iki film birden" sloganıyla gösterime sokmasıyla başlamıştır. Bu konuda Schatz (2008: 259) ise iki film birden uygulamasını finansal gücü düşük stüdyolar tarafından üretilen "B Filmler" ile benzer bir yapıda ele alarak, B tipi filmlerin ve "iki film birden" uygulamasının hızlı yükselişinin Büyük Buhran'ın doğrudan bir sonucu olduğunu belirtmektedir. Nitekim 1930'lu yılların ortasından itibaren dönemin zorlu ekonomik koşullarında salon sahipleri, izleyicileri sinema salonlarına çekmek için haftada birkaç kez program değişikliğine giderek izleyicinin ilgisini çekmeye çalışmışlardır. Bu dönemde müşterileri sinemaya çekmek için haftada birkaç kez program değiştiren gösterim salonlarının artan talepleriyse B tipi filmlerle karşılanmıştır. Universal'ın bir bilet karşılığında *Dracula* ve *Frankenstein* filmlerini peş peşe izlemeyi vaat eden gösterim stratejisi, stüdyo için masrafsız bir kazanç getirmesinin yanı sıra Hollywood'da korku furyasını başlatan klasik canavarları izleyicilerin belleklerinde yeniden canlandırmasını sağlamıştır. Nitekim *Frankenstayn'ın Nişanlısı* filminin ardından devam eden *Frankenstain'ın İntikamı* (*Son of Frankenstein,* 1939, Rowland V. Lee) ve Tablo 1'de yer alan sonraki yapımları Dracula ve Frankenstein canavarlarının "iki film birden" stratejisiyle yeniden gösterime girmesinin sonuçları olarak yorumlamak mümkündür.

Diğer taraftan Universal'ın 1939'dan itibaren artan devam filmleri üretimini başta Avrupa sineması olmak üzere Hollywood'u da etkilemiş olan İkinci Dünya Savaşı ile ilişkilendirmek gerekmektedir. Schatz (1997: 11) özellikle 1940'lı yılların başında Hollywood sinemasının kazanç ve kayıplar bağlamında bir paradoks içinde olduğunu ifade eder. Bu dönemde stüdyolar bir yandan film yapımı konusunda altın çağını yaşarken, öte yandan 1939 yılında başlayan İkinci Dünya Savaşı sebebiyle dış pazardaki kontrolünü koruyamama tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Bu noktada Hollywood'daki diğer stüdyolar gibi benzer mali kaygılara sahip olan Universal için, devam filmlerinin krizi fırsata çevirmeye yarayan bir

strateji olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim daha önce de belirtildiği üzere, Universal'ın korku film üretimi konusundaki uzmanlığı ve stüdyonun daha önceki yapımlarda kullanmış olduğu dekor, kostüm ve setlerin de varlığıyla devam filmleri konusunda daha hızlı ve ucuz bir üretim sürecine girmiştir. Böylece İkinci Dünya Savaşı döneminde devam filmleri, Universal'ın düşük maliyetlerle üretimi sürdürmesini ve daha önceki yapımlar sayesinde tanınmış olan korku canavarlarının pazarlanmasını kolaylaştırmıştır. Andrew Tudor (1989: 34) İkinci Dünya Savaşı sırasında Universal tarafından çekilen devam filmlerinin ve canavarların buluşturulduğu yapımların, 1930'lu yıllarda Hollywood korku sinemasına yerleşen korku anlatı modelini basit bir biçimde genişlettiğini ifade etmektedir. Tudor'un (1989: 83) "klasik korku sinemasındaki anlatı modeli" olarak nitelendirdiği form ise "iyi – kötü, yaşam – ölüm, düzen – düzensizlik, doğal – doğal olmayan, sosyal düzen – sosyal düzensizlik" gibi basit karşıtlıkların çoğunlukla "canavar", "çılgın bilim adamı" ve "vampir" gibi antagonist karakterler aracılığıyla temsil edildiği, olay örgüsünde canavarın öldürülmesi akabinde "normalliğin" sağlandığı bir sonla ele alındığı filmleri kapsamaktadır.

Mark Jancovich (2014: 168-169) 1942 yılında Universal'ın korku film üretiminde üç farklı strateji geliştirdiği bilgisini aktarır. Bu ayrıma göre stüdyonun korku film yapımındaki ilk stratejisi, çoğunlukla korku türünün odak izleyicileri tarafından bile beğenilmeyen düşük bütçeli film yapımıdır. Stüdyonun sözleşmeli oyuncularından Una Merkel ve Nionel Atwill'in yer aldığı *The Mad Doctor of Market Street* (1942, Joseph H. Lewis) filmi, alışıldık "çılgın bilim adamı" teması ve kısıtlı yapım imkânlarıyla sözü geçen üretim tipine örnek teşkil etmektedir. Stüdyonun ikinci üretim stratejisi, orta boyutta bütçelerle çekilen ve genel sinema seyircisini hedefleyerek, yapım sürecinin daha uzun tutulduğu filmleri kapsamaktadır. Bu tip korku filmine örnek olarak kendisi bir prestij filmi olan *Görünmez Adam* (1933, James Whale) filminin devamı niteliğindeki *Invisible Agent* (1942, Edwin L. Marin) filmini göstermek mümkündür. İlk filmde yer alan ve klasik korku canavarları içinde yer alan Görünmez Adam karakterinin torununun bir casus olarak Nazi Almanyası'nı gözetlemesini konu alan film, savaş döneminde ilgi çeken "savaş" ve "casusluk" gibi temalara değinmesi ve aynı zamanda güldürü unsurları barındırması sebebiyle genel izleyiciye hitap eden bir yapım olarak görülmüştür. Universal'ın üçüncü korku film stratejisi ise, ilk gösterim salonlarını hedefleyen prestij yapımlarını ifade etmektedir. Orijinal metni Arthur Conan Doyle'un *His Last Bow* (1917) öyküsüne dayanan ve Basil Rathbone'un Sherlock Holmes, Nigel Bruce'un Doctor Watson

rolüyle yer aldığı *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (1942, John Rawlins)[5], stüdyonun prestij yapım stratejisiyle çektiği korku filmine örnektir.

Universal'ın İkinci Dünya Savaşı sonrasında endüstriyel bağlamda geçirdiği en büyük değişimlerden biri, 1946 yılında dönemin prestij film yapımına odaklanmış bağımsız şirketlerinden International Pictures ile birleşmesidir. Bu dönemde Walter Wanger, Fritz Lang ve Mark Hellinger gibi bağımsız yönetmenlere stüdyolarını kiralayan ve filmlerin dağıtımını üstlenen Universal, International Pictures ile olan birleşmesinden sonra benzer anlaşmaları Ben Hecht, Garson Kanin, Sam Wood ve Douglas Fairbanks, Jr. ile de imzalamıştır. Universal – International Pictures birleşmesi, film kalitesi bakımından olumlu eleştiriler almasına rağmen finansal olarak olumsuz sonuçlanmıştır (Schatz, 1997: 338-339). 1946- 1948 arası yapılan filmler toplamda 10 adet Oscar adaylığı edinirken, bu filmlerden *Hamlet* (1948, Laurence Olivier) 1948 yılında "En İyi Erkek Oyuncu" ve "En İyi Film" dalında Oscar ödülüne layık görülmüştür. Öte yandan Universal'ın, sözü geçen süreç boyunca üretilen prestij filmlerinin maliyetlerini karşılayamadığı ve ekonomik olarak sıkıntılı bir döneme girdiği söylenmektedir. Schatz (1997: 340) bu gelişmelerin beraberinde 1946 yılını 4.6 milyon dolarlık kâr ile kapatan şirketin, 1948 yılında 3.2 milyon dolarlık zarar açıkladığını aktarmaktadır. Bu durum, Universal'ın bir kez daha düşük bütçeli ve basit formüllü yapımlara yönelmesiyle sonuçlanmıştır.

Yukarıda aktarılan gelişmelerin sonucunda, New York'taki tröst girişimlerden uzaklaşmak amacıyla Los Angeles'a yerleşen ve buradaki çalışmalarıyla film yapımını sistemli bir hâle getiren yapımcıların, zaman içinde yapım, dağıtım ile gösterim alanındaki stratejik girişimlerle ABD'de sinemanın endüstrileşmesini sağladığını söylemek mümkündür. Bahsi geçen bağımsızlık hareketinin bir uzantısı olan Universal Pictures şirketiyse Hollywood endüstrisi içinde minör konumda olmasına rağmen 1920'lerin başında şekillenmeye başlayan stüdyo sistemi içinde korku sinemasının yerleşik biçemini belirlemiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında gotik edebiyat uyarlamalarıyla korku film üretimine başlayan stüdyo, savaş

[5] Günümüzde polisiye türünün en belirgin örneği olarak bilinen Sherlock Holmes anlatılarının Universal'ın 1940'lı yıllarda ürettiği korku filmleri arasında yer alması, ilk bakışta tartışmaya açık görünmektedir. Ne var ki, 1940'lı yıllar endüstrinin "gizem, güldürü, aksiyon" gibi tür tiplerini korku filmlerine gerek mizansen gerek karakter anlamında yerleştirdiği ve türün sınırlarının genişlediği bir dönem olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda Sherlock Holmes filmleri, karakterin "dedektif" rolüne değil, filmdeki dehşet, sıra dışılık ve korku temalarına vurgu yapması bakımından stüdyo tarafından "korku" filmi olarak pazarlanmıştır (Jancovich, 2009: 159).

sonrasında Edgar G. Ulmer, F. W. Murnau, Robert Siodmak ve Karl Freund gibi Dışavurumcu Alman yönetmenleri bünyesine katarak kendine özgü film dili olan Dışavurumcu stilin Hollywood'un klasik anlatı formuyla birleşmesini hızlandırmıştır. Stüdyo, sinemaya giren ses teknolojisiyle anlatı olanaklarının artması sonucu korku dünyasının kapılarını açarak *Dracula* ve *Frankenstein* filmleriyle Hollywood sinemasında canavar furyasını başlatmıştır. Çoğunlukla gotik ve korku edebiyatının canavarlarından esinlenerek yazılan senaryolar Tod Browning, James Whale gibi yönetmenlerin ve Boris Karloff, Bela Lugosi ve Lon Chaney gibi oyuncuların varlığıyla yaşam bularak Hollywood endüstrisinde korku türünün yeri sağlamlaştırılmıştır. 1934 yılında yaptırımları başlayan PCA'nın sansür müdahaleleri sonrasında, korku filmlerinde şiddet ve kan sahneleri ile dini söylemler içeren sahneleri kesmek zorunda kalan Universal'ın, bu dönemde gotik canavarları filmlerinde kullanmaya devam ettiği görülmektedir. 1936 yılında bünyesindeki canavarları devam filmleri ile yaşatmayı sürdüren stüdyo, İkinci Dünya Savaşı sonrasında düşük bütçeli filmlerin yanı sıra genel izleyiciye hitap eden ve majör stüdyoların filmleriyle yarışacak düzeyde yüksek bütçeli prestij filmler üretmeye yönelik çok yönlü bir strateji belirlemiştir.

Bu dönemde 1927 öncesinde sessiz korku filmleri üreten stüdyolardan biri olan MGM, Lon Chaney ve Tod Browning ikilisiyle başladığı yapımları sesli korku filmleriyle sürdürmüştür. Benshoff (2014: 219), Chaney ve Browning ikilisinin imzası olan MGM yapımı korku filmlerini değerlendirirken, bu yapımların gotik temalar ile romantik ilişkiler barındırmasının yanı sıra halk için grotesk ve anormal olan unsurları görselleştirdikleri için aryrıca önem ithaf etmektedir. Yazara göre Chaney'nin yer aldığı filmler aracılığıyla, bu dönemde Douglas Fairbanks gibi oyuncular tarafından temsil edilen Amerikan maskülenliğinin karanlık tarafı gösterilmiş ve 1920'lerde bir kültürel fenomen olarak yok olmaya başlayan ucube gösterisinin (*freak show*) boşlukları doldurularak, dönemin kültürel ihtiyaçlarına karşılık verilmiştir. Bu noktada MGM bünyesinde çekilen, gerçek deforme bedenlerin yer aldığı *Freaks* (1932, Tod Browning), filmi "ucube gösterisi" metaforunu bir gerçeklik olarak filmsel uzama taşıması bakımından klasik korku sineması tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Klasik Hollywood dönemi korku filmlerinde anlatı çoğunlukla, dönemin toplumsal bozulmalarının ve sorunlarının görünür bir şekilde "canavar" olan karakter üzerinde sınırlandırıldığı, bazen de kadınlar aracılığıyla cinsel bir tehdit unsuru olarak gösterildiği, sonunda ise canavarın yok edildiği ve güvenli bir şekilde sosyal normlara geri dönüşün

vurgulandığı bir yapıdadır. Öte yandan *Freaks* filminde "canavar", Universal filmlerindeki gibi doğaüstü bir yaratık olarak değil, gerçekten engelli veya sakat olan bireyler aracılığıyla tasvir edilmesi bakımından dikkat çekmektedir. Angela H. Smith (2012: 90), MGM'in bu yapımıyla korku anlatısının alışıldık yapısını dönüşüme uğradığını, daha önceki filmlerde canavarın başlattığı "şiddet" eyleminin bu kez "normal" insanlar tarafından başlatılarak, izleyiciye canavarlığın doğuştan gelen bir olgu değil, yaratılan bir şey olduğunu düşünme fırsatı verdiğini belirtmektedir. Bu noktada *Freaks* filmi, dönemin korku sineması izleyicileri tarafından alışıldık bir tutum olan "canavarı dışlama" eğilimini yıkarak izleyiciye canavarın kendi alanına dâhil olma fırsatı sunması bakımından farklı bir seyir deneyimi sunmaktadır.

MGM'in 1935 yılında korku sinemasında yeniden yapım stratejisine yöneldiği, bu süreçte aynı yıllarda Universal ile de işbirliği içinde olan yönetmen Tod Browning ve Karl Freund ile çalışmaya devam ettiği görülmektedir (Dixon, 2010: 53-54): Stüdyonun *Mad Love* (1935, Karl Freund) filmi ilk olarak Fransız yazar Maurice Renard tarafından 1920 yılında yazılan *Les Mains d'Orlac* isimli korku romanının uyarlaması olan ve Dışavurumcu Alman sinemasının öncü yönetmenlerinden Robert Wiene tarafından çekilen *Orlacs Hände* (1924) filminin ABD versiyonudur. Aynı yıl gösterime giren yeniden yapımlardan bir diğeri, dönemin korku filmi yıldızlarından Bela Lugosi'nin yer aldığı *Mark of the Vampire* (1935, Tod Browning) filmidir. Film, Browning'in Universal Pictures bünyesinde çekmiş olduğu ve ABD korku sinemasındaki "ilk vampir filmi" olarak kabul edilen kayıp *London After Midnight* (1927) filminin yeniden yapımı olması açısından önem kazanmaktadır. Stüdyonun 1930'lu yıllarda çektiği son korku filmi ise Abraham Grace Merritt'in 1933 yılında yayımlanan *Burn, Witch, Burn!* kitabının Garrett Fort, Guy Endore ve Erich von Stroheim tarafından uyarlanan tiyatro oyunundan esinlenerek yapılan *The Devil-Doll* (1936, Tod Browning) filmidir.

MGM, 1940'lı yıllarda korku türünde az sayıda film üreten stüdyolardan biridir. Stüdyonun bu dönemde dikkat çeken korku yapımları, gotik edebiyatın öncü eserlerinden olan *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'in Tuhaf Hikayesi* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, Robert Louis Stevenson) başlıklı kısa roman uyarlaması *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941, Victor Fleming) ve gotik edebiyatın diğer önemli eserlerinden biri olan *Dorian Gray'in Tablosu* (*The Picture of Dorian Gray,* 1890, Oscar Wilde) uyarlaması *The Picture of Dorian Gray* (1945, Albert Lewin) filmidir. Burada dikkat çeken nokta, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) filminin daha önce Paramount Pictures tarafından *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1920, John S. Robertson)

ve *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931, Rouben Mamoulian) olarak sinemanın hem sessiz hem de sesli döneminde yapılmış olmasıdır. Böylece MGM yapımı, sansür yaptırımlarının geçerli olduğu bir dönemde çekilmesi sebebiyle ayrı bir yerde konumlanır. Sonuç olarak, MGM'in 1940'lı yıllarda az sayıda korku filmi üretmesine rağmen, bu üretimde yeniden yapım stratejisini sürdürdüğünü ifade etmek mümkündür. Jancovich'e göre (2014: 174) stüdyonun 1940'lı yıllardaki korku yapımlarının endüstriyel bağlamda önemi ise MGM'in bu yıllarda az sayıda korku filmi üretmesine rağmen sahip olduğu ilk gösterim salonları sayesinde adı geçen filmlerden yüksek gişe kârı elde etmiş olmasıdır. Dolayısıyla MGM, odak noktası korku film üretimi olmamasına karşın, endüstride majör bir stüdyo olma avantajını kullanarak korku türünden de finansal kazanç sağlamıştır.

Benzer şekilde Paramount Pictures şirketinin film yapımı konusunda korku sinemasından tamamen uzak durmadığı söylenebilir. Bu noktada ilk dikkat çeken üretim, sessiz sinema döneminde *Dr. Jekyll ile Bay Hyde* (1920, John S. Robertson) adıyla gösterime giren filmin, sesli sinema döneminde yeniden çekilerek -*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931, Rouben Mamoulian)- izleyicinin beğenisine sunulmasıdır. *Dr. Jekyll ile Bay Hyde*'ın Paramount'un yirmi yıllık dönemde ele aldığı tek korku anlatısı olmasına rağmen, uyarlamanın birbirinin aynısı görünümde ancak kişilik olarak benzer olmayanı ifade eden "*doppelgänger*" temasını barındırması nedeniyle, Universal başta olmak üzere dönemin diğer stüdyoları tarafından korku sineması içinde yaratılan gotik anlatı sarmalına katkı sağlaması bakımından önemlidir (Punter ve Byron, 2004: 226). Böylece Hollywood korku sinemasında öncü stüdyonun Universal olmasına rağmen, diğer stüdyoların üretimlerinin de türe anlatı ve biçim çerçevesinde katkı sağladığını söylemek mümkündür.

1930'lu yılların sonuna gelindiğinde Paramount'un önceki döneme göre korku türünde daha üretken olduğu, ayrıca korku film üretimine komedi ve fantazya unsurlarını da ekleyerek türler arası bir strateji benimsediği görülmektedir. *The Cat and the Canary* (1939, Elliott Nugent) filminde korku ile komediyi bir arada ele alan Paramount, üretime *The Ghost Breakers* (1940, George Marshall) filmiyle devam etmiştir. Bu filmler korku unsurları içeren ancak genel izleyici kitlesine hitap eden komedi ögeleri de barındıran yapımlardır. Diğer taraftan Paramount'un 1941 yılında korku filmlerinde güldürü unsurunu terk ettiği, *The Mad Doctor* (1941, Tim Whelan) ile *The Monster and the Girl* (1941, Stuart Heisler) yapımlarıyla korkuyu fantastik filmle yakınlaştırdığı dikkat çekmektedir. Jancovich (2014: 175), Paramount'un adı

geçen iki filminin hem sinema sanatı hem de ekonomik olarak başarısız olduğunu vurgularken, bunun sebebi olarak stüdyonun daha önceki yıllarda yapılan komedi-korku birleşmesinin aksine korku-fantazya birleşmesinde izleyici kitlesinin belirlenemediğini ifade etmektedir. Diğer bir deyişle, stüdyonun *The Mad Doctor* (1941) ve *The Monster and the Girl* (1941) filmlerinin hedef kitlesini belirlerken genel izleyici kitlesi ile B tipi filmleri tercih eden spesifik korku izleyici arasındaki kararsızlığı, filmlerin başarısız olarak yorumlanmasına sebep olmuştur.

Paramount yukarıda adı geçen filmlerin ardından korku sinemasında komedi ve fantazya olgularından uzaklaşarak, gerçekliğe yakın anlatıları benimsemiştir. Stüdyonun çektiği *This Gun for Hire* (1942, Frank Tuttle), *Street of Chance* (1942, Jack Hively), *Ministry of Fear* (1944, Fritz Lang), *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder) ve *Yaratılan Adam* (*The Lost Weekend,* 1945, Billy Wilder) gibi filmler bahsi geçen "gerçeklik" olgusuna yakın anlatılar olarak kabul edilmektedir. Ne var ki, Jancovich'in (2014: 175) dikkat çektiği üzere, adı geçen filmler günümüzde "kara film" türünün içinde kabul edilmekle birlikte, gösterime girdiği yıllarda korku filmleri olarak pazarlanmıştır. Paramount'un gerçeklik olgusuna yer verdiği korku yapımlarına yönelmesini *This Gun for Hire* (1942) filminin yakaladığı gişe başarısına bağlayan Jancovich'e göre (2014: 175) Paramount spesifik korku izleyicisi yerine ilk gösterim salonundaki genel izleyiciyi hedef kitlesi olarak belirlemiş ve bugün "kara film" olarak bilinen, Universal'ın gotik canavarlarının aksine, gerçekliğe yakın temalar barındıran filmlere odaklanmıştır. Sonuç olarak Universal Pictures'ın başlattığı korku furyasını kendi türsel dönüşümleriyle sürdüren Paramount 1940'lı yıllarda, diğer stüdyolardan farklı olarak, "canavar" ve "bilinmezlik" temalı filmler üretmek yerine, modern dünyadan ve gerçeklikten beslenen korkuları kullanarak genel izleyici kitlesine hitap eden korku filmleri üretmiştir.

Sessiz sinema döneminde korku filmi üretmeyen ancak daha sonra bu türde yapımları olan majör şirketlerden bir diğeri Twentieth Century Fox'tur. Twentieth Century Fox, 1900'lerin başında William Fox'un sahibi olduğu Fox Film Corporation bünyesinde gösterim salonları ve dağıtım kanallarıyla endüstride yer edinmiştir. Ancak stüdyo asıl gücünü Joseph Schenck ve Darryl F. Zanuck'ın 1933'te kurdukları bağımsız yapım şirketi 20th Century Pictures ile 1935 yılında birleşmesiyle elde etmiştir (Grant, 2007: 268-269). Stüdyonun korku yapımlarına bakıldığında, ilk olarak korkuyu komedi türünün uzlaşımlarıyla harmanlandığı, Ralph Spence'in 1925'te Broadway'de sahnelenen tiyatro oyunundan uyarlanan *The Gorilla*

(1939, Allan Dwan) filmi dikkat çekmektedir. Stüdyonun bu dönemde Hollywood korku sinemasına en büyük katkısının ise İngiliz yazar Sir Arthur Conan Doyle'un *Sherlock Holmes* anlatısının uyarlamalarıyla gerçekleştiğini söylemek mümkündür. *The Hound of the Baskervilles* (1939, Sidney Lanfield) ve *The Adventures of Sherlock Holmes* (1939, Alfred Werker) filmleri[6] stüdyo tarafından "korku filmi" olarak pazarlanarak genel izleyicinin ilgisini çekmiştir (Jancovich, 2014: 177). Twentieth Century Fox'un korku filmlerini komedi ve gizem unsurlarıyla bir arada ele alarak filmlerin spesifik korku izleyicisi yerine genel izleyiciye hitap edecek hâle getirdiği yapımların 1940'lı yıllarda devam ettiği görülmektedir. Söz gelimi stüdyonun *Charlie Chan at the Wax Museum* (1940, Lynn Shores), *Dead Men Tell* (1941, Harry Lachman) ve *Whispering Ghost* (1942, Alfred Werker) filmleri korku ve komedi unsurlarını bir arada bulunduran yapımlara örnektir. Öte yandan *Man Hunt* (1941, Fritz Lang), *Swamp Water* (1941, Jean Renoir), *I Wake Up Screaming* (1941, Bruce Humberstone), *The Undying Monster* (1942, John Brahm) ve *Dr. Renault's Secret* (1942, Harry Lahcman) filmleri dönemin artan B film talebine karşılık olarak çekilen, korkunun gizem ve suç temalarıyla birlikte ele alındığı yapımlar olarak görülmektedir (Jancovich, 2014: 178).

Tıpkı Twentieth Century Fox gibi korku yapımlarına sesli dönemde başlayan majör şirketlerden biri de Warner Bros. şirketidir. Film yapımına 1900'lerin başında başlayan Warner Bros. dört kardeş Albert Warner, Sam Warner, Harry Warner ve Jack Warner'ın girişimleriyle 1923 yılında Los Angeles'ta yapım-gösterim-dağıtım kanallarını genişleterek Hollywood'da yer edinmiştir (Schatz, 1988: 60). Daha önce aktarıldığı üzere Warner Bros.'un Hollywood'daki diğer majör stüdyolardan farkı ilk kez hem müziğin hem de oyuncuların hareketleriyle senkronize olan diyalogların yer aldığı *Caz Mugannisi* (*The Jazz Singer*, 1927, Alan Crosland) filmini gösterime sokarak yalnızca sessiz film yapımını sürdürmekte olan sinema endüstrisi için ses teknolojisinin dâhil edileceği yeni bir dönemi başlatmış olmasıdır. Los Angelas'ta geniş bir stüdyosu ve dağıtım kanalları olan dönemin bağımsız şirketlerinden First National Pictures'ın (FNP) 1928 yılında çoğunluk hisselerini[7], 1929 yılında ise hisselerin tamamını satın alarak var olan yapım gücünü artıran Warner Bros. aynı zamanda ABD

[6] Burada dikkat çeken nokta, Twentieth Century Fox'un Hollywood'da Sherlock Holmes uyarlamalarını sinemaya taşıyan ilk stüdyo olmasına rağmen adı geçen iki filmin ardından, anlatının Universal Pictures tarafından sürdürülmüş olmasıdır.

[7] Thomas Schatz (1988: 66) Warner Bros. şirketinin 1928 yılında First National Pictures'ın toplamda 75.000 olan hisse senedi miktarının 42.000'ini satın aldığını belirtmektedir.

sınırlarındaki dağıtım etkinliğini üst noktaya taşımıştır (Schatz, 1988: 66). Stüdyo Hollywood endüstrisindeki bu gücü diğer türlerde olduğu gibi, korku türü için de kullanmıştır.

Warner Bros. şirketinin korku yapımlarına bakıldığında, öncelikle, FNP'nin satın alımı sırasında yer alan anlaşma maddelerinden doğan bir ayrımı belirtmek gerekmektedir. Soister ve Nicolella (2012: 277), stüdyonun FNP'yi satın alma süreci olan 1928-29 yıllarında, satış sözleşmesi gereği FNP bünyesinde çekilen filmlerin bir süreliğine şirketin adıyla yayınlanmaya devam ettiğini aktarmaktadır. Bu anlaşmanın gerekçesine dair bilgi verilmemekle birlikte, bahsi geçen süreçte korku yapımlarının varlığı dikkat çekmektedir. Bu dönemde gösterime giren *Seven Footprints to Satan* (1929, Benjamin Christensen), *Sh! The Octopus* (1937, William McGann), *The Patient in Room 18* (1938, Bobby Colony ve Crane Wilbur) ve *Mystery House* (1938, Noël Smith) gösterim sırasında Warner Bros. ve First National Pictures adının birlikte kullanıldığı korku filmlerine örnektir. Bu filmlerin dağıtımı Warner Bros. tarafından sürdürülmekle birlikte, adı geçen yapımlar bağlamında dikkat çeken noktalardan biri, filmlerin hepsinin tiyatro ve roman uyarlaması olmasıdır. Söz gelimi *Seven Footprints to Satan* (1929) filmi Abraham Merritt'in 1928 yılında yayımlanan aynı başlıklı romanından, *Sh! The Octopus* (1937) filmi Ralph Spence ve Ralph Murphy'nin 1928 yılında Broadway'de sahnelenen oyunundan uyarlanmıştır. Öte yandan *The Patient in Room 18* (1938) filmi Mignon G. Eberhart'ın 1929 yılında yayımlanan gizem türündeki romanından ve *Mystery House* (1938) ise aynı yazarın *The Mystery of Hunting's End* (1930) başlıklı romanından uyarlanmıştır (Soister ve Nicolella (2012: 277). Öte yandan şirketin yalnızca kendi adını kullanarak gösterime girmesini sağladığı korku filmleri de mevcuttur.

Warner Bros. stüdyosunun FNP ortaklığı dışındaki korku yapımlarına bakıldığında, ilk olarak, dönemin korku film yıldızlarından Boris Karloff'un yer aldığı *The Walking Dead* (1936, Michael Curtiz) ve *Devil's Island* (1939, William Clemens) filmleri dikkat çekmektedir. Adı geçen filmin ardından stüdyo *The Sea Wolf* (1941, Michael Curtis) ve *Kings Row* (1942, Sam Wood) gibi özünde korku filmi olmayan ancak daha önce belirtildiği üzere dönemin pazarlama stratejisi gereği "ürpertici" ve "gizemli" niteliği ön plana çıkarılarak korku kategorisinde yer verilen yapımlarla öne çıkmaktadır. Stüdyonun genel izleyici kitlesini hedeflediği bu yapımlar, dönemin diğer stüdyolarının aksine korku sinemasının alışıldık anlatı yapısından oldukça uzaktır. Diğer taraftan Warner Bros. aynı yıllarda *The Smiling Ghost* (1941, Lewis Seiler), *The Hidden Hand* (1942, Ben Stoloff) ve *The Mysterious Doctor* (1943, Ben Stoloff) gibi düşük

bütçeyle çekilen ve film anlatısında komedi unsurunun da yer aldığı korku filmleri üretmiştir. Jancovich (2014: 177) Warner Bros. stüdyolarının komedi unsuruyla harmanlanan, düşük bütçeli korku yapımlarına yönelmesini aynı dönemde Universal Pictures'ın keşfettiği ve seri üretimlerle egemenlik kurmaya başladığı düşük bütçeli korku sineması pazarından yararlanma isteğiyle gerekçelendirmektedir. Böylece Warner Bros.'un korku yapımlarıyla, diğer majörler gibi, Universal'ın endüstrideki egemenlik alanına dâhil olmayı amaçladığı söylenebilir.

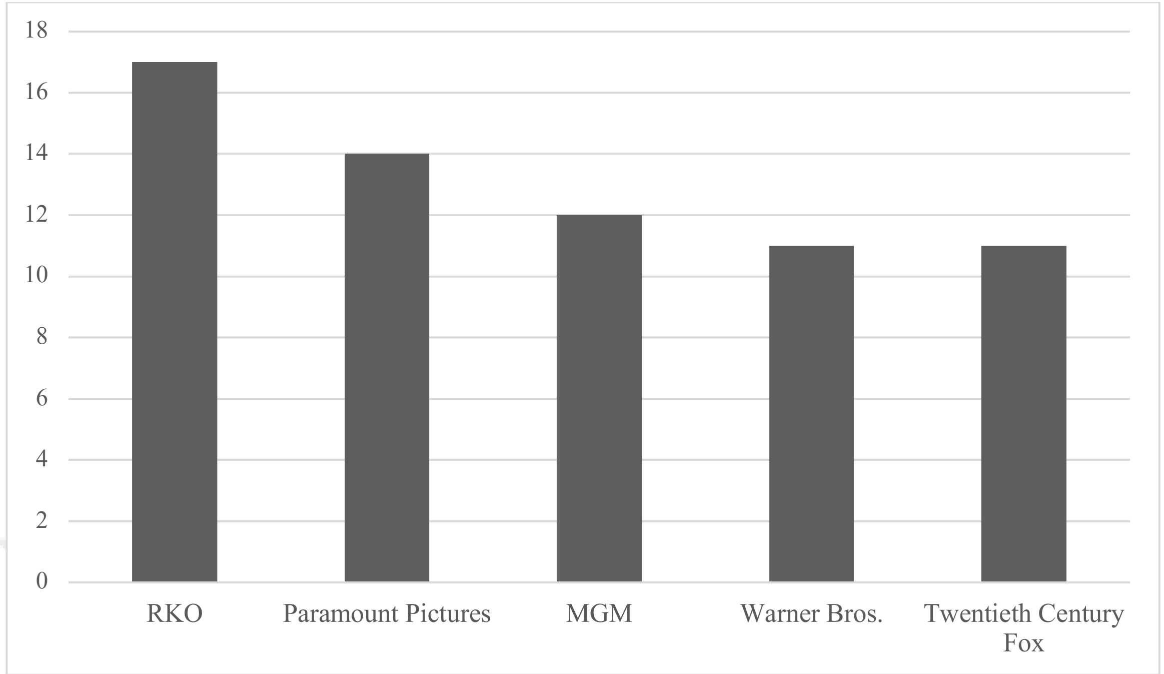
Hollywood'un diğer majör stüdyolarından biri olan Radio Keith Orpheum (RKO) dönemin büyük radyo yayıncısı ve ses teknolojine dayalı endüstriyel üreticilerden Radio Corporation of America (RCA) bünyesinde, 1928 yılında kurulmuştur. 1930'lu yılların iki majör radyo istasyonlarından NBC Red ve NBC Blue'nun sahibi olan RCA, eski vodvil gösterim salonu zincirlerinden olan Keith-Albee-Orpheum'u ve Victor Phonograph Company'yi satın alarak dikey birleşmeyi sinema endüstrisinde sürdürmüştür (Vasey, 2008: 82). Dönemin diğer majör şirketlerine göre sinema endüstrisine geç giren RKO'nun kısa süre içinde majör bir konumda yer alması, şirketin büyümeyi amaçlayan dikey hareketliliğiyle açıklanabilir. Nitekim radyo ve ses teknolojisi üzerine çalışan RCA'nın sesli film yapımını sağlayan Phonograph sistemini geliştirmesi, RKO'nun sesli film üretimine başlamış olan Warner Bros. gibi diğer stüdyolarla rekabetini mümkün hâle getirmiştir (Jewell, 2012: 52). Stüdyo, geliştirdiği bu ses teknolojilerini korku filmlerinde de kullanmıştır.

RKO'nun Hollywood korku sinemasına kazandırdığı en önemli yapımların ilki, daha önce FNP'nin *The Gorilla* (1927, Alfred Santell) ve Warner Bros.'un *The Gorilla* (1930, Bryan Foy) filmleriyle dönemin canavar furyasına tanıtılan "katil goril" anlatısının sürdürüldüğü *King Kong* (1933, Merian C. Cooper) filmidir. Stüdyo aynı yıl anlatının devamı niteliğinde olan *The Son of Kong* (1933, Ernest B. Schoedsack) filmini çekmiştir. Öte yandan ikinci filmin komedi türüne olan yakınlığı, onu ilk filmlerden bariz bir şekilde ayırmaktadır. RKO, 1933 yılında "katil maymun" anlatısını W. W. Jacobs'un 1902 tarihli kısa öyküsünden uyarlanan *The Monkey's Paw* (1933, Wesley Ruggles) filmiyle devam ettirmiştir (Jewell, 2012: 181). RKO'nun korku sinema tarihinde yer edinen filmlerinden diğeri, yüksek bütçe stratejisini benimsediği ve Victor Hugo'nun 1831'de yayımlanan meşhur romanından uyarlanan *Notre Dame'ın Kamburu* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939, William Dieterle) filmidir. RKO, daha önce sessiz sinema döneminde Universal Pictures'ın *Notre Dame'ın Kamburu* (1923) adıyla gösterime giren filmi yeniden çekerek, eserin izleyiciler tarafından daha önce bilinen bir

anlatı avantajından yararlanmıştır. Jancovich (2014: 179) stüdyonun *Notre Dame'ın Kamburu* (1939) filminden sonra yüksek bütçeli korku yapım stratejisini sürdürmediğine dikkat çekmektedir. Aksine stüdyo, bu dönemde spesifik korku izleyicisi yerine ilk gösterim salonlarını hedefleyen ve bu nedenle genel izleyici kitlesine uygun korku yapımlarına yönelmiştir. Korku ve güldürü unsurlarının bir arada kullanıldığı *You'll Find Out* (1940, David Butler), bahsi geçen stratejiye örnek bir film olup, başrolünde dönemin korku sineması yıldız oyuncularından Peter Lorre ve Boris Karloff'u barındırmaktadır. RKO'nın bu dönemde prestij korku yapımı konusunda dikkat çeken yönlerinden bir diğeri, Hollywood sinemasının önemli yönetmenlerinden Alfred Hitchcock ile çalışmasıdır.

İngiliz film yönetmeni Alfred Hitchcock, David O. Selznick'in yapım şirketi Selznick'in girişimleriyle ABD'ye gelerek International Pictures bünyesinde *Rebecca* (1940) filmini yapmıştır. Yönetmenin ikinci yapımı ise RKO için çektiği *Suspicion* (1941) filmidir. Film gişede beklentileri karşılamamasına rağmen stüdyo prestij yapımlarını Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *The Magnificent Ambersons* (1942) ve *Journey Into Fear* (1943) filmleriyle sürdürmüştür. Günümüzde kara film olarak nitelendirilen bu yapımların ilk ikisi film stili bağlamında korku unsurları içermekle birlikte, son filmin korkuya daha yakın bir yapıda olduğu söylenebilir. Ne var ki, adı geçen filmlerin gişedeki beklenmedik başarısızlığı RKO'nun mali açıdan bir kriz yaşamasına sebep olmuştur (Jancovich, 2014: 180.) Özellikle günümüz sinema tarihinde anlatı kurgusu ve alan derinliği gibi teknik unsurları bağlamında "kült" konumunda kabul gören *Yurttaş Kane* (1941) filminin dönemin sinema eleştirmenlerinden aldığı övgülere rağmen gişede bekleneni karşılamamış olması, stüdyonun farklı stratejilere yönelmesinin nedenlerinden biri olarak görülebilir. Nitekim RKO'nun 1940'lı yılların başında yaşadığı mali kriz sonrası üretim stratejilerindeki ilk değişiklik, korku filmleri üzerinde denenmiştir. Bu dönemde yürütülen korku filmi faaliyetlerinde ise şirketin yapımcısı olan Val Lewton'ın adı öne çıkmaktadır. Odell ve Blanc (2011: 208), stüdyonun bu süreçte sıcak para akışına ihtiyaç duyduğunu, Lewton'ın bu ihtiyacı karşılamak için 1940'lı yıllarda düşük bütçeli korku yapımlarına ağırlık verdiğini belirtirler. Çoğunlukla Jacques Tourneur'ın yönetmenliğini yaptığı filmlerde yapımcı olarak bulunan Lewton, sinema dünyasına *Cat People* (1942, Jacques Tourneur), *I Walk With a Zombie* (1943, Jacques Tourneur) ve *The Leopard Man* (1943, Jacques Tourneur) gibi filmleri kazandırmıştır.

Cat People (1942, Jacques Tourneur) filmi, stüdyonun düşük bütçeli korku stratejisinin ilk ürünü olmasının yanı sıra konusu itibariyle kadını merkeze alan psikolojik korku ögeleri barındırması sebebiyle oldukça önemlidir. Stüdyonun 1940'lı yıllardaki tek devam yapımı olma özelliği taşıyan filmin gösterim salonlarındaki varlığı *The Curse of the Cat People* (1944, Gunther V. Fritsch ve Robert Wise) ile sürdürülmüştür (Dixon, 2010: 44). Benzer şekilde *I Walk With a Zombie* olay örgüsünün odağında kadın karakterin yer aldığı yapımlardandır. Film klasik korku sinemasındaki "canavar" unsurlarından biri olan zombiye yer vermesine rağmen olay örgüsünün kadın karakterin iç dünyasını merkeze alarak ilerlemesi, adı geçen filmi dönemin canavar temalı korku yapımlarından ayırmaktadır. Stüdyonun korku filmleri *The Seventh Victim* (1943, Mark Robson) ile devam etmekle birlikte bu dönemde öne çıkan diğer yapımlar gotik edebiyat yazarı Robert Louis Stevenson'ın 1884 yılında yayımlanan *The Body Snatcher* (1884) öyküsünden uyarlanan *Yeraltı Canavarı* (*The Body Snatcher*, 1945, Robert Wise) filmidir (Dixon, 2010: 47). Film, Universal Pictures'ın Hollywood'a kazandırdığı Boris Karloff ve Bela Lugosi gibi korku yıldızlarının yer almasıyla dikkat çekmektedir. RKO bünyesinde Boris Karloff ve Bela Lugosi'nin bulunduğu korku yapımları *Isle of the Dead* (1945, Mark Robson) ve *Zombies on Broadway* (1945, Gordon Douglas) filmleriyle devam etmiştir. Lugosi'nin yer aldığı *Zombies on Broadway* (1945) korkunun güldürü unsuruyla birlikte ele alındığı bir film olmakla birlikte Universal'ın büyük gişe başarısı getiren *Abbott and Costello* (*İki Açıkgöz*) serisinin RKO versiyonu olarak görülmektedir. Stüdyo korku-komedi denemesinin ardından Ethel Lina White'ın bir seri katili konu edinen *Some Must Watch* (1933) romanını uyarlayarak *The Spiral Staircase* (1946, Robert Siodmak) filmini yapmıştır. RKO'nun 1940'lı yılların korku sinemasına son katkısı Karloff'un başrolde yer aldığı *Bedlam* (1946, Mark Robson) filmiyle olmuştur. RKO'nun korku yapımlarına yön veren Lewton kontrolünde çekilen film, delilik ve cinnet gibi klasik korku sinemasının geleneksel temalarını barındırmaktadır (Nochimson, 2019: 10-13).



Grafik 1: Majör Stüdyolar Tarafından Yapılan Korku Filmlerinin Sayısı (1927-1948)

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 28.11.2020)

Sonuç olarak, 1910'lu yıllarda Los Angeles'a yerleşerek film yapımını fabrika tarzı bir üretim modeliyle ele almaya başlayan bazı stüdyoların yapım, dağıtım, gösterim egemenlikleri sayesinde sinema endüstrisinde daha etkin bir rol edindiği görülmektedir. 1948 yılına dek ilk gösterim salonlarını yöneten, bağımsız salon sahiplerini toptan kiralama (*block booking)* stratejileriyle kontrol altına alan majör şirketler yüksek bütçeli ve yıldız oyunculu prestij filmlerinin yanı sıra korku yapımlarına yönelerek stüdyo döneminin sürekli üretim anlayışını pekiştirmiş, diğer taraftan da Universal'ın *Dracula* filmiyle yakaladığı finansal başarıdan paylarını düşeni almak istemişlerdir. Grafik 1'de dönemin majör şirketlerinin 1927-1948 yılları arasında toplamda 65 korku filmi ürettiği bilgisi yer almaktadır. Öte yandan, sözü geçen zaman diliminde beş majör stüdyonun toplam korku film sayısına karşılık Universal Pictures'ın gösterime giren korku film sayısının 86 olduğunu belirtmek gerekmektedir (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 28.11.2020). Bu ayrımda majör stüdyoların spesifik bir izleyici yerine daha geniş bir izleyici kitlesini hedefleyerek müzikal, western, komedi ve melodram gibi türlerde prestij film odaklı bir üretim anlayışını benimsemesinin etkisi büyüktür.

Majör stüdyoların korku yapımlarının, endüstriyi bazı noktalarda Universal Pictures yapımları kadar etkilediği açıktır. MGM'in *Freaks* filmi, o döneme kadar "canavar" unsurunu gotik fantazyanın bir uzantısı olarak sunan anlayışa farklılık getirmiştir. Canavarın Universal filmlerindeki gibi doğaüstü bir yaratık olarak değil, gerçekten engelli veya sakat olan bireyler aracılığıyla temsil edildiği film, daha önce de belirtildiği gibi, korku anlatısının geleneksel yapısını etkilemiştir; daha önceki filmlerde canavarın başlattığı "şiddet" eyleminin bu kez "normal" insanlar tarafından başlatılması, izleyiciye canavarlığın doğuştan gelen bir olgu değil, yaratılan bir şey olduğunu düşünme fırsatı sunması bakımından önemlidir (Smith, 2012: 90). Benzer şekilde RKO'nun dönemin korku sinemasının önemli yapımcılarından Val Lewton öncülüğünde çektiği *Cat People* ve *I Walk With a Zombie* filmleri, konusu itibariyle kadını merkeze alan psikolojik korku ögeleri barındırması ve canavar unsurlarından biri olan zombiye yer vermesine rağmen olay örgüsünün kadın karakterin iç dünyası odağında ilerlemesi dönemin korku anlatılarına farklı bir kapı açmıştır. Diğer taraftan Paramount Pictures ve Warner Bros. gibi majörlerin ilk gösterim salonlarında gösterilebilmesi amacıyla korku yapımlarını dönemin komedi yıldızlarıyla ve güldürü unsurlarıyla bir arada ele alması 1930'lu yılların Hollywood'unda yerleşik bir konum edinen korku film yapımı için önemli bir çeşitlilik olarak kabul edilmelidir.

Universal Pictures'ın Hollywood endüstrisinde yerleşik bir konuma taşıdığı ve MGM, RKO, Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox gibi majörlerin anlatı, yıldız oyuncu, tür uylaşımları gibi unsurlarla beslediği korku film yapımı konusunu, dönemin mini majörlerinden Colombia Pictures ve United Artists'ten, aynı zamanda sinema pazarında küçük finansal payların peşinde olan ancak yapım, dağıtım, gösterim bakımından kendine özgü pratikleri olan Monogram Pictures gibi "Poverty Row[8]" stüdyolarından ayrı tutmamak gerekmektedir (Skal, 1994: 218). Daha önce de belirtildiği üzere, stüdyo döneminde dikey olarak birleşerek majör konuma ulaşan beş stüdyonun büyük ölçüde kontrol ettiği sinema pazarında Universal Pictures, Columbia Pictures ve United Artist "minör" şirketler olarak konumlanmıştır. Majör stüdyolar

[8] Hollywood sinema endüstrisinde büyük şirketler tarafından, oldukça düşük bütçeli film üreten şirketler için kullanılan küçümseyici bir niteleme olmasına rağmen hem bağımsız yapımcıların hem de Batı sinema literatürünün benimsediği "Powert Row", Sunset Bulvarı ile Gower Caddesi civarındaki düşük bütçeli film üreten stüdyoları ifade etmektedir (Stephens ve Wanamaker, 2014: 12). Argo bağlamda bir kelime oyunu içeren bu terim, dilimizde "Yoksul Stüdyoların Sıralandığı Sokak" veya "Yoksullar Sokağındaki Stüdyolar" gibi anlamlarla karşılık bulmakla birlikte, çalışmanın ilgili kısımlarında orijinal versiyonu tercih edilecektir.

yapım, gösterim ve dağıtım alanlarında kontrol sahibiyken minör şirketlerin bu bütünlüğe sahip olmadıkları görünmektedir. Bu dönemde tıpkı Universal gibi, Columbia Pictures kendi filmlerini üretip dağıtımını yapabilen ancak sinema salonu sahipliği olmadığı için gösterim konusunda başka şirketlere bağımlıdır. United Artist ise temelde dağıtım şirketi olarak şekillenerek bazı önemli konumlarda sınırlı sayıda gösterim salonlarına sahip olmasına rağmen film üretiminde diğer yapımcılarla çalışmıştır (Tzioumakis, 2015: 39).

1920 yılında C.B.C Sales Film Corporation adıyla kısa film ve ucuz western komedileri üretme amacıyla kurulmasının ardından 1924 yılında Columbia Pictures adını alan şirket, Dixon'a göre (2010: 56-57) 1930'ların başında şirketin başına geçen Harry Cohn'un girişimleriyle Poverty Row kategorisinden çıkarak Hollywood endüstrisinde önemli bir konum edinmeye başlamıştır. Cohn'un bahsi geçen girişimlerinden biri, stüdyoya komedi yapımları üretmesi için Frank Capra ile yaptığı sözleşmenin sonucunda yönetmene ve stüdyoya beş Oscar ödülü kazandıran *Bir Gecede Oldu* (*It Happened One Night*, 1934) filmiyle yakaladığı başarıdır. Bununla birlikte Cohn'un diğer girişimi, korku sinemasını daha yakından ilgilendirmektedir. Dönemin korku sinemasının önemli yıldızlarından Boris Karloff çok sayıda korku filminde başrolde yer alarak, stüdyonun bu türde adının duyulmasını sağlamıştır. Columbia bünyesinde çekilen *The Man They Could Not Hang* (1939, Nick Grinde), *The Man With Nine Lives* (1940, Nick Grinde), *Before I Hang* (1940, Nick Grinde), *The Devil Commands* (1941, Edward Dmytryk) ve *The Boogie Man Will Get You* (1942, Lew Landres) Boris Karloff'un başrolde yer aldığı korku yapımlarına örnektir. Jancovich (2014: 171) *The Boogie Man Will Get You* (1942, Lew Landres) filminin, diğer yapımların aksine korku ile birlikte komedi unsurlarını barındırmasına dikkat çekmektedir. Nitekim bu film, stüdyonun diğer korku-komedi yapımı *Beware Spooks* (1939, Edward Sedgwick) dışında bu türde çektiği tek film olma özelliğine sahiptir.

Stüdyonun korku yapımlarında yıldız oyuncuyla çalıştığı, endüstriyel ve tarihsel bağlamda en dikkat çeken yapımlardan bir diğeri, Lugosi'nin başrolde yer aldığı *The Return of the Vampire* (1943, Lew Landres) filmidir. David J. Skal (1994: 222) *The Return of the Vampire* filminin Lugosi'nin Hollywood sinemasında güldürü unsurunun yer almadığı son ciddi korku yapımı olduğunu belirtir. Ayrıca film, olay örgüsünde vampire ek olarak kurt adam karakterini barındırmasıyla dikkat çekmektedir. Filmdeki bu kullanım Universal Pictures'ın

klasik korku sinemasının gotik canavarlarını bir arada ele alarak 1935-1945 yılları arasında yaptığı devam filmleriyle benzerlik gösterir. Söz gelimi Universal, daha önce sinemaya uyarladığı *Frankenstein* (1931) ve *Kurt Adam* (*The Wolf Man*, 1941) filmlerinde yer alan "Frankenstein'ın Canavarı" ve "Kurt Adam" karakterlerini *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943, Roy William Neill) filminde bir arada ele alarak, canavar anlatısını sürdürmüştür. Bu bağlamda Columbia Pictures'ın *The Return of the Vampire* (1943) filmiyle aynı üretim stratejisini benimsediğini söylemek mümkündür. Nitekim Dixon (2010: 34) Columbia'nın *The Return of the Vampire* ve Universal'ın "Dracula" filmleriyle Bela Lugosi üzerinden yaratmış olduğu vampir kimliğinden faydalanma amacı taşıdığını öne sürmektedir. Bu bağlamda diğer filmlerdeki adı farklı olmasına rağmen, Universal yapımları sayesinde Lugosi'nin dönemin korku sineması izleyicilerinin zihninde "Dracula" olarak yer edinmiş olması pazarlama stratejisi açısından oldukça önemlidir. Skal'a göre (1994: 223) *The Return of the Vampire'ı* tarihsel bağlamda önemli kılan şey, filmin dönemin konjonktürüne yabancı olmayan bir konuya sahip olmasıdır. Nitekim korku unsuru olarak vampir ve kurt adam karakterlerinin yer aldığı filmde olay örgüsü, ilkin Birinci Dünya Savaşı'nda Londra'da öldürülmüş olan bir vampirin İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın 1940-1941 yılları arasında Birleşik Krallık'ı bombaladığı süreci ifade eden "The Blitz" döneminde, bir Alman bombası sonucu tabutunun ortaya çıkması ve yeniden canlanması sonucu yaşanan mücadeleler anlatılmaktadır.

Columbia'nın 1940'lı yıllarda korku sineması bağlamında değerlendirilen üretimlerinden diğeri, Max Marcin tarafından yazılan ve aynı zamanda 1940-1947 yılları arasında CBS'te radyo oyunu olarak yayınlanan *Crime Doctor* uyarlamalarıdır. Gizemli olayların kucağında suçlularla mücadele eden doktor karakteri barındıran *Crime Doctor* filmlerinin aynı dönemde Universal Pictures tarafından beyaz perdeye uyarlanan ve 11 filmden oluşan Sherlock Holmes serisiyle olan benzerliği dikkat çeker. Bu noktada, Columbia'nın *Crime Doctor* serisiyle Universal'ın -günümüzde polisiye türüyle özdeşleşen- *Sherlock Holmes* anlatısını 1940'lı yıllarda "korku" etiketiyle prestij yapım olarak pazarladığı stratejiyi sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Universal bütün seride başrol oyuncuları olarak Basil Rathbone ve Nigel Bruce, yönetmen olarak ise Roy William Neill ile çalışırken Columbia'nın benzer tutarlılığı yansıtmadığı görülmektedir. Columbia'nın *Crime Doctor* (1943, Michael Gordon), *The Crime Doctor's Strangest Case* (1943, Eugene Forde), *Shadows in the Night* (1944, Eugene Forde), *The Crime Doctor's Warning* (1945, William

Castle), *The Crime Doctor's Courage* (1945, George Sherman), *Just Before Dawn* (1946, William Castle), *Crime Doctor's Man Hunt* (1946, William Castle), *The Millerson Case* (1947, George Archainbaud), *The Crime Doctor's Gamble* (1947, William Castle) ve *The Crime Doctor's Diary* (1949, Seymour Friedman) filmlerinden oluşan seride yalnızca başrol oyuncusu olan Warner Baxter bütün yapımlarda yer almıştır (Dixon, 2010: 82).

Sessiz sinema döneminin yıldız oyuncularından Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin ve ünlü yönetmen D. W. Griffith tarafından 1919 yılında kurulan United Artists ise Universal Pictures ve Columbia Pictures'tan farklı olarak, film üretimi yapan bir stüdyo olmak yerine şirketin kurucusu olan oyuncuların yanı sıra Samuel Goldwyn, David Selznick ve Walter Wanger gibi majör bağımsız yapımcıların filmlerinin dağıtımını yapan bir şirket olarak yapılanmıştır (Balio, 2009: 17; Schatz, 1997: 58). Columbia'nın aksine tamamen prestij yapımlara yönelen United Artists'in korku sineması endüstrisindeki işleyişine bakıldığında ise yalnızca birkaç filmin adı geçmektedir. Örneğin dönemin bağımsız yapım şirketlerinden Samuel Goldwyn Company tarafından çekilen *Uğultulu Tepeler* (*Wuthering Heights*, 1939, William Wyler), Selznick International Pictures'ın *Rebeka* (*Rebecca*, 1940, Alfred Hitchcock) ve Walter Wanger Productions'ın *Foreign Correspondent* (1940, Alfred Hitchcock) filmlerinin dağıtımı United Artists tarafından yapılmıştır. Jancovich (2014: 173), United Artists'in söz konusu korku sineması olduğunda, adı çok öne çıkmayan bir şirket olmasına rağmen stüdyonun *Uğultulu Tepeler* filminin pazarlanması sürecinde kadın tüketicilere yönelik bir stratejisine dikkat çeker. Bu konuda yazar filmin afişinin *Sturday Evening Post*, *Collier's, Ladies Home Journal , McCalls, Life* ve *Cosmopolitan* gibi çoğunluğu kadın ve orta sınıf okurları hedefleyen dergilerde kullanılarak filmin uyarlandığı orijinal eserin melodram ve korku temalarını öne çıkaracak sloganlarla[9] reklamının yapıldığı bilgisini aktarmaktadır. United Artists'in *Rebeka* filminde sürdürdüğü bu stratejinin, filmlerin başarısını sağlayan önemli pazarlama stratejilerinden biri olarak görmek mümkündür.

Sonuç olarak, dönemin minör şirketinden olan Columbia Pictures ve United Artists'in 1950 yılına dek korku endüstrisindeki üretimlerine bakıldığında, United Artists'in yalnızca üç

[9] Jancovich (2014: 173) United Artists'in dönemin çok satan ve çoğunlukla kadın okuyucular için yayımlanan dergilerde filmin afişine ek olarak "Emily Bronte's great conflict!", "The Mark of Hell was in their Eyes!" ve "I was torn by Desire […] tortured by hate!" gibi sloganlarla orijinal eserin barındırdığı melodram ve korku temalarına vurgu yapıldığını aktarmaktadır.

korku filminin dağıtımcılığını üstlendiği, Columbia Pictures'ın ise bu alanda daha etkin bir rol oynadığı söylenebilir. Columbia'nın korku yapımı konusunda daha üretken bir konumda oluşunu, stüdyonun kendine ait yapım ve dağıtım kanallarıyla açıklamak mümkündür. Öte yandan endüstride ilkin düşük bütçeli bir şirket olarak adını duyuran Columbia'nın korku filmi üretiminde, bu konuda öncü olan Universal Pictures'ın stratejisini takip ettiği barizdir. Stüdyonun dönemin korku yıldızlarından Karloff ve Lugosi'nin başrollerinde yer aldığı düşük bütçeli korku filmleri üreterek, 1930'dan bu yana Universal yapımlarında "vampir, canavar, çılgın doktor" gibi roller oynayan bu oyuncuların izleyiciler tarafından zihinlerine konumlanmış etiketlerinden faydalanma amacı taşıdığı söylenebilir. Benzer şekilde Columbia'nın 1940'lı yıllar boyunca sürdürdüğü *Crime Doctor* serisinin aynı dönemde Universal'ın yaptığı *Sherlock Holmes* serisine olan benzerliği dikkat çekmektedir. Zira her iki seri de doktor karakterin odağında, polisiye ve suç temalı anlatılar barındıran korku anlatılarına dayanmaktadır.

ABD korku sineması endüstrisinde Hollywood'un yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında güçlü konumda olan majör ve minör şirketlerin dışında, sınırlı üretim olanaklarına sahip ve Hollywood stüdyolarının aksine, daha küçük bir izleyici kitlesini hedefleyerek film yapan stüdyolar da korku film üretiminde bulunmuşlardır. Dönemin majör stüdyolarından farklı olarak, ilk gösterim salonları dışında kalan küçük ve bağımsız gösterim salonlarını hedefleyen, film yapımını mümkün olduğunca kısa zamanda, en az maliyetle sonuçlandırmayı amaçlayan, "Poverty Row" olarak adlandırılan stüdyolar Hollywood'un karşısında bağımsız bir konumda yer alan Monogram Pictures, Republic Pictures ve Grand National Films gibi şirketlerden bir araya gelmektedir (Tzioumakis, 2015: 97). Çoğunlukla düşük bütçeli, dış çekim odaklı, çekim kalitesi geri planda olan B tipi yapımlar üreten Poverty Row stüdyoları ekonomik kriz döneminde ihtiyaç duyulan ucuz film talebini karşılaması bakımından önemlidir.

Poverty Row stüdyoların film yapımı konusunda, majör stüdyolar kadar türsel eğilim taşıdığını iddia etmek zordur. Öte yandan korku filmi çerçevesinde bakılırsa, bazı stüdyoların diğerlerine göre daha üretken olduğu söylenebilir. Bu noktada korku filmleriyle öne çıkan Poverty Row stüdyolarından biri Monogram Pictures, diğeri ise Producers Releasing Corporation'dır (Dixon, 2010: 54). Monogram bünyesinde, Sam Katzman'ın yapımcı olarak

yer aldığı korku filmleri, bu dönemde çekilen farklı türdeki Poverty Row yapımları gibi çoğunlukla yedi-on günlük çekim süreciyle sınırlandırılan, mümkün olduğunda az bütçeyle çekilmesi planlanan ve olay örgüsünde özgünlüğü geri planda tutan yapımlardır (Dixon, 2010: 54). *Invisible Ghost* (1941, Joseph H. Lewis), *Spooks Run Wild* (1941, Phil Rosen) *Black Dragons* (1942, William Nigh), *Bowery at Night* (1942, Wallace Fox) *The Corpse Vanishes* (1942, Wallace Fox) *The Ape Man* (1943, William Beaudine) *Return of the Ape Man* (1944, Phil Rosen) ve *Voodoo Man* (1944, William Beaudine) gibi filmler stüdyonun bu dönemde öne çıkan düşük bütçeli korku filmlerindendir. Sınırlı ışık kullanımı, az sayıda kamera hareketi ve yalın ses unsuru gibi sinematografik biçimlerin öne çıktığı düşük bütçeli film stratejisinin niteliklerini taşıyan korku filmleri, anlatı konusunda ise dönemin majör korku film üreticilerinden Universal ile RKO gibi stüdyoların klasik korku anlatı modelini taklit etmişlerdir. Adı geçen yapımlarda dikkat çeken noktalardan biri, söz konusu korku filmlerinde majör korku film yıldızı Bela Lugosi'nin yer almasıdır. Bu noktada Monogram Pictures'ın, tıpkı Columbia Pictures gibi, başta Universal yapımlarıyla "canavar, bilim adamı, vampir, kurt adam" gibi korku karakterlerini canlandıran Bela Lugosi'nin dönemin izleyicisinin zihninde konumlanan korku kodlarından yararlandığını söylemek mümkündür. Film üretiminde Hollywood korku sinemasının kodlarının peşinden giden bir diğer Poverty Row stüdyosu ise Producers Releasing Corporation şirketidir. Monogram Pictures gibi sınırlı bütçe ve alışıldık anlatı modeliyle film üretimini benimseyen Producers Releasing Corporation (PRC) bu dönemde *The Mad Monster* (1942, Sam Newfield), *The Monster Maker* (1944, Sam Newfield), *The Black Raven* (1943, Sam Newfield) ve *Fog Island* (1945, Terry O. Morse) gibi klasik canavar anlatılarına odaklanan filmler yapmıştır (Dixon, 2010: 55).

Sonuç olarak Poverty Row stüdyoları, düşük bütçeli korku film üretiminde majör stüdyoların yapımlarını taklit ederek sinema pazarında kendi paylarına düşen finansal kârı edinmeyi amaçlamışlardır. Bağımsız sinema salonlarında izleyiciyle buluşan bu filmleri ABD korku sineması için önemsiz görmemek gerekmektedir. Öyle ki, ABD sinemasında büyük stüdyolar tarafından yapılan filmlerle, korku türü içinde geleneksel (*conventional*) bir konum edinen canavar anlatıları, yukarıda adı geçen düşük bütçeli korku filmleriyle tekrarlanarak, türsel kodlar pekiştirilmiştir. Diğer taraftan 1940'lı yılların sonuna gelindiğinde Hollywood'daki majör şirketlerin endüstride sabit bir çizgide durduğunu söylemek güçtür.

Nitekim 1948 yılında açıklanan Paramount Kararı, Hollywood endüstrisinde büyük kâr edinmekte olan majör şirketleri başka stratejiler yaratmaya zorlamıştır.

2.4. Hollywood Endüstrisinin Dönüşümü: 1949 – 1974 Yıllarında Korku Sineması

1950'li yıllar Hollywood endüstrisinin pek çok açıdan dönüşüm geçirdiği bir zaman dilimini kapsamaktadır. Dönemin Adalet Bakanlığı tarafından 1948 yılında alınan Paramount Kararı sonrasında gösterim kanallarından uzaklaşan Hollywood endüstrisinin finansal mücadelesi yalnızca bu olayla sınırlı kalmamıştır. Endüstrinin finansal sorunlarının temeli İkinci Dünya Savaşı'nın ardından film maliyetlerindeki artış sonucu kâr paylarının azalmasına, hatta savaş sonrasında kendi film endüstrisini canlandırma gayretine giren Avrupa ülkelerinin Hollywood'a karşı aldığı tedbirlere dek uzanmaktadır. Zira savaşın ardından başta İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya gibi büyük Avrupa ülkeleri ulusal film endüstrilerini canlandırmak amacıyla Hollywood filmlerinin ithalatına kota koymaya başlamışlardır (Tzioumakis, 2015: 150). Bu dönemde ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçi filmleri ve Fransız Yeni Dalga filmlerini, Hollywood'un "Amerikanlaştırma" düşüncesi karşısında duran ulusal sinemacı tutumun uzantıları olarak görmek mümkündür.

Başta Avrupa ülkelerinin kültürel kimlik ve ekonomik tedbir amaçlı başlattıkları ulusal sinema girişimlerinin, 1910'lu yıllardan bu yana dış pazarda etkin olan Hollywood şirketlerini olumsuz etkilemesi beklenen bir sonuçtur. Ayrıca 1948'deki Paramount Karası ile majör stüdyoların, ilk gösterim salonları da dahil olmak üzere, sahip oldukları sinema salonlarını satmaya başlamaları, şirketleri sinema endüstrisini bir araya getiren yapım-dağıtım ve gösterim gücünün birliğinden mahrum bırakmıştır. Bununla birlikte ülkede televizyon kullanımının zamanla artmaya başlaması, endüstriyi birtakım yeniliklere zorlayan etkenlerden bir diğeridir. Hollywood endüstrisinde teknolojik yeniliklerin ilki 1952 yılında görüntülerin büyütülerek geniş perdede seyir imkânı tanıyan Cinerama ile çok kuşaklı ses teknolojisidir. Stüdyoların gösterim pazarında benimsediği bu yenilik, aynı dönemde evlerde yaygınlaşan televizyonla olan rekabetinden bağımsız değildir. Öte yandan Cinerama'nın zaman içinde artan maliyeti stüdyoları daha ekonomik teknolojilere yönelterek önce Fox'un kullandığı CinemaScope'un, daha sonra ise Panavision Company'nin kısa sürede endüstrinin standardı hâline gelen

Panavision cihazının yaygınlaşmasına sebep olmuştur (Gomery, 2008b: 505). Yine de bu dönemde Hollywood endüstrisinin gösterim alanında geçirdiği dönüşümü yalnızca televizyonun varlığıyla gerekçelendirmemek gerekmektedir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'nin kent yaşantısındaki birtakım demografik ve kültürel değişimlerin sinema endüstrisinin reflekslerini zorunlu kıldığı söylenebilir.

Savaştan sonra kent merkezinden uzaklaşarak banliyölere yerleşen nüfus sayısındaki artış, bu dönemde çoğunlukla kent merkezinde olan sinema salonları sebebiyle izleyicilerin film izleme maliyetlerini artırmıştır. Böylece sinema endüstrisi, savaş sonrası yaşanan demografik değişime ayak uydurmak amacıyla banliyö yerleşimlerine yakın alanlarda yeni sinema salonları inşa etmek zorunda kalmıştır (Gomery, 2018b: 504). İzleyicilerin arabalarının içinde oturarak perdede film izlemelerine imkân tanıyan, kasabalarda ve şehirlerde yaygınlaşan "Arabalı Sinema Salonları (*Drive-in Theatres*)", stüdyoların finansal bir mücadele içinde olduğu dönemde uyguladığı stratejilerden biridir. Arabalı sinema salonları, savaştan sonra sayıca artan genç kuşak izleyici tarafından rağbet görmesi bakımından ayrıca önem kazanmaktadır (Worland, 2014: 273). Dolayısıyla ABD'yi toplumsal ve ekonomik açıdan ilgilendiren, bazılarının temeli ise İkinci Dünya Savaşı'na dek uzanan olaylar, Hollywood sinema endüstrisini özellikle 1950'den itibaren birtakım dönüşümlere zorlamıştır.

Stüdyoların kapılarını bağımsız yapımcılara açtığı ve bağımsız sinemacıların daha önce olmadığı kadar üretken olduğu bu dönemde, korku sinemasının da bazı değişikliklere sahne olduğu görülmektedir. Worland (2014: 274), İkinci Dünya Savaşı sonrasında Hollywood endüstrisindeki korku yapımlarının üretimlerinin azaldığını hatırlatmakla birlikte, 1950'li yıllarda majör şirketlerin izleyicilerin bilim kurgu filmlerine olan ilgisini fark ettiğini, bu nedenle stüdyoların endüstriyi canlandıracak formül arayışına girdiklerini belirtmektedir. Bahsi geçen arayışın sonunda dönemin genç izleyicilerinin ilgili olduğu bilim kurgu temalarıyla en çok uzlaşım gösteren yapımların korku filmleri olmasıysa, korku sinema endüstrisi açısından en önemli gelişmelerden biridir.

Warner Bros.'un *Canavarlar Sarayı* (*House of Wax*, 1953) yapımıyla Universal Pictures'ın *Kara Gölün Canavarı* (*The Creature From the Black Lagoon*, 1954) filmi 1950'li yılların korku sinemasındaki dönüşümün ilk örneklerindendir. Adı geçen iki filmi önemli kılan noktalardan bir diğeri, daha önce belirtildiği üzere, bu dönemde geniş ekran teknolojisine geçen

şirketlerin aynı yıllarda izleyici çekmek amacıyla uygulamaya geçtiği 3D efektlerin[10] yer aldığı ilk korku yapımları olmasıdır (Gomery, 2008b: 505). Bununla birlikte korku sinemasının dönüşümü yalnızca bilimkurgu merakı olan genç izleyicinin varlığıyla değil, aynı zamanda dönemin ABD toplumunun tarihsel ve sosyo-politik refleksleriyle de bağlantılıdır. Cherry'nin (2014: 167) vurguladığı üzere, korku olgusu kültürel durum ile bağlaşık bir konumda yer almakla birlikte, korku sinemasını daima o dönemin kültürünü yakından ilgilendiren kaygılarla ilişkilendirmek mümkündür. Bu düşünceden hareketle, ABD ile Sovyetler Birliği arasında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra daha belirgin hâl alan Soğuk Savaş'ın ve bu olayın uzantısı olarak dönemin ABD senatörü Joseph McCarthy'nin öncülüğünde sürdürülen "antikomünist" kuşkuculuğun, ABD toplumunun istila ile atom bombası korkularını beslediği yorumunu yapmak olasıdır. Böylece 1950'lerde Hollywood'da üretilen korku filmleri, bahsi geçen Soğuk Savaş paranoyaları doğrultusunda, dönemin ABD hükümetinin komünist karşıtı görüşünün ve topluma sınır ötesinden gelecek tehdidin temsil edildiği yapımlar olarak konumlanmaktadır (Belton, 2013: 312). Bu konuda Skal (1994: 247) ABD'nin savaş sonrası geçirdiği konjonktürel değişimin sonrasında korku sineması seyircilerinin de etkileşimden uzak kalmadığını vurgulamaktadır. Yazara göre savaş sonrasında korku sineması izleyicileri canavarlara hâlâ ilgi göstermeye devam etmesine karşın klasik korku sinemasının siyah pelerinli ve nazik canavarları dönemin modern izleyicileri için çekiciliğini yitirmiştir. Bunun nedeni ise 1950'li yıllarda Soğuk Savaş'ın ve McCarthyciliğin etkisiyle ABD toplumunun zihninin gerçeküstü canavarlardan çok toplu yıkım tehdidiyle ve bu tehdidin yarattığı canavarlarla meşgul olmasıdır. Bu düşünceden yola çıkan Skal (1994: 247), 1950'li yıllarda korku sinemasında canavarın iki basit biçime ayrıldığını ifade etmektedir. 1950'li yıllarda dönüşüme uğrayan korku filmlerinin ilki, genellikle atomik deneyler sonucunda mutasyona uğrayan veya devasa boyutlara ulaşan canavar anlatılar, ikincisi ise ideolojik bir amaç uğruna toplumların zihnini kontrol etmeye çalışan uzaylı işgalci anlatılarıdır.

Bu dönemde Hollywood yapımı olmamasına karşın popülerlik edinmeye başlayan, mutasyona uğrayan veya devasa boyutlara ulaşan canavar anlatılarının ilk yapımlarından olması sebebiyle Japon yapımı *Godzilla* (1954, Ishirô Honda)'dan bahsetmek gerekmektedir.

[10] Douglas Gomery (2008b:505) 3D teknolojisinin temelde 1920'lerden bu yana var olduğunu ancak Hollywood endüstrisinin televizyonla rekabet içinde olduğu 1953-54 yıllarında çokça kullanıldığını, bununla birlikte projeksiyon ve izleyiciye verilen gözlük sebebiyle ortaya çıkan ekstra masraflar gerekçesiyle kısa sürede bu kullanımdan vazgeçildiğini belirtmektedir.

Dönemin atom bombası travması ile radyoaktif tehlike endişelerini canavar metaforu üzerinden yansıtan filmin, üretimlerinde benzer anlatı modelini benimsemeye başlayan Hollywood korku endüstrisi üzerinde etkili olduğu muhtemeldir. Bu dönemde Hollywood sinemasında bilimkurgu ile korku türünün bir arada kullanıldığı ilk örneklerden Warner Bros.'un *Canavarlar Sarayı* (1953) ve Universal Pictures'ın *Kara Gölün Canavarı* (1954) filmlerinin ardından, mutasyon ve radyoaktif etkisiyle dönüşüme uğrayan canavar anlatılarının yine bu iki stüdyo tarafından sürdürüldüğü görülmektedir. Warner Bros. bu dönemde atom deneyleri sırasında mutasyona uğrayan ve insanlığı tehdit eden karıncaların yer aldığı *Them*! (1954, Gordon Douglas) filmini, Universal Pictures ise laboratuvardan kaçarak insanların peşine düşen devasa örümceği konu alan *Tarantula* (1955, Jack Arnold) filmini çekmiştir. Aynı yıl *Kara Gölün Canavarı*'nın (1954) devamı olan *Kara Gölün Canavarının İntikamı* (*Revenge of the Creature*, 1955, Jack Arnold) filmini çeken Universal canavar anlatılarına *Kan İçen Çekirge* (*The Deadly Mantis*, 1957, Nathan Juran) ve *Kendi Kendine Küçülen Adam* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957, Jack Arnold) filmleriyle devam etmiştir. Bu filmler, Skal'ın (1994: 247) Hollywood korku sinemasında atomik deneysel ve mutasyon içerikli canavar temalarını barındıran biçimine örnektir. Öte yandan Skal (1994: 247) 1950'li yıllarda dönüşüme uğrayan korku film anlatılarının ikinci türünü bazen kendiliğinden oluşan ancak çoğunlukla ideolojik bir amaç uğruna toplumların zihinlerini kontrol etmeye çalışan uzaylı işgalci filmleri olarak sınıflandırmaktadır. RKO Pictures'ın *The Thing From Another World* (1951, Christian Nyby), Twentieth Century Fox'un *Invaders from Mars* (1953, William Cameron Menzies) filmleriyle *Merihten Saldıranlar*[11] (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956, Don Siegel) gibi bağımsız yapımlar, tıpkı mutasyona uğrayan canavar anlatıları gibi, Soğuk Savaş'ın ve istilacı endişenin ürünü olarak görülebilecek korku yapımlarındandır.

Bu dönemde ABD korku sinemasını endüstriyel açıdan ilgilendiren değişimlerden bir diğeri, bağımsız yapımcıların özellikle korku türündeki film üretimi konusunda daha etkin bir konum edinmeye başlamasıdır. Çünkü 1948'den sonra majör stüdyoların gösterim alanındaki etkilerinin azalması bağımsız sinemanın daha üretken bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Kochberg (1999: 27) bu süreçte Hollywood'daki şirketlerin stüdyolarını bağımsız yapımcılara

[11] Film, imdb.com verilerine göre, Türkiye'de 1958 yılında "*Merihten Saldıranlar"* adıyla gösterime girmiştir (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

kiraladıklarının ve yapılan filmlerin dağıtımlarını üstlendiklerinin bilgisini aktarır; öyle ki 1957-1958 yıllarına gelindiğinde büyük stüdyoların dağıtımını üstlendikleri filmlerin %58'in bağımsız yapımlardan oluşması, bu dönemde majör stüdyolar ile bağımsız film yapımcıları arasındaki ilişkiyi kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte, 1950'lerden 1970'lere dek korku türünde film üreten bazı bağımsız şirketlerin, korku türü konusunda diğerlerine göre daha çok öne çıktığı görülmektedir. Bu şirketlerden biri olan Sam Katzman Productions, *Ahtapot* (*It Came from Beneath the Sea*, 1955, Robert Gordon), *Creature With the Atom Brain* (1955, Edward L. Cahn) ve *Kanatlı Canavar* (*The Giant Claw*, 1957, Fred F. Sears) gibi, dönemin ana akım korku sinemasının benimsediği "mutasyona uğramış canavar" anlatılarını sürdürerek, bilimkurgu ile korku türünü bir arada ele alan düşük bütçeli yapımları üreten, dağıtım alanında ise Columbia Pictures ile çalışan bağımsız şirket olarak öne çıkmaktadır. Ancak Tzioumakis'in (2015: 204) dikkat çektiği üzere, bu dönemde düşük bütçe ile bağımsız yapım anlayışıyla korku sinema endüstrisinde en çok öne çıkan şirket, ilkin 1954'te American Releasing Corporation (ARC) adıyla kurulan ve 1956 yılında isim değiştiren American International Pictures (AIP)'tır.

American International Pictures (AIP), bağımsız bir şirket olmasının yanı sıra film pazarında istismar tipi[12] korku filmlerle dönemin genç izleyicisine odaklanması ve film üretiminde daima "düşük bütçe ile yüksek kâr" stratejisini benimsemesi bakımından önemlidir. Worland'a göre (2014: 274) AIP şirketi, korku yapımları aracılığıyla dönemin küçük sinema salonlarını ve genç izleyiciler arasında oldukça popüler hâle gelen arabalı sinema salonlarını hedeflemiştir. 1958'den itibaren ABD genelindeki toplam seyirci sayısının %72'sini 20-25 yaş aralığındaki izleyicilerin oluşturduğunu belirten Skal (1994: 255), şirketin *I Was a Teenage Werewolf* (1957, Gene Fowler Jr.), *I Was a Teenage Frankenstein* (1957, Herbert L. Strock) ve *Blood of Dracula* (1957, Herbert L. Strock) gibi yapımlarının dönemin izleyici kitlesine uygun film arayışlarının ilk örnekleri olduğunu ifade eder. Burada dikkat çeken nokta ise, adı geçen AIP yapımlarının klasik korku sinemasının anlatılarıyla olan ilişkisidir. Nitekim kurt adam, Frankenstein ve Dracula gibi korku canavarları ABD korku sinemasına 1930'lu yıllarda Universal Pictures tarafından dahil edilmiştir. AIP'nin adı geçen filmlerde klasik canavar

[12] Eric Schaefer (2001: 4-7) istismar filmlerini dönemin yasaklı olan konularını barındıran, ultra düşük maliyetlerle yapılan, dağıtımı bağımsız şirketler tarafından gerçekleştirilen, gösterimi ana akımın hâkim olduğu sinema salonları dışındaki bağımsız salonlarda yapılan ve egemen sinema endüstrisinden farklı olarak, uzunca süre gösterimde kalan filmler olarak tanımlamaktadır.

anlatılarını dönüştürmesi, dönemin genç izleyici kitlesine uygun bir biçime sokma amacının bir sonucu olarak görülebilir. Çünkü AIP'nin bu dönemde hem bağımsız sinema endüstrisi hem de korku sinema endüstrisi açısından öne çıkması, yapım ve gösterim alanındaki stratejileriyle ilişkilidir. Düşük bütçeyle kısa sürede film yapımını amaçlayan AIP, stüdyo dönemindeki düşük bütçeli diğer şirketlerden farklı olarak, hedef kitlesini dönemin yirmi altı yaş altı genç izleyici olarak belirleyerek A tipi filmlerin yanında gösterilecek B tipi filmler yerine, siyah beyaz formatta ve çoğunlukla altmış-yetmiş dakika uzunluğunda iki film olarak gösterilecek filmler üreterek kârın tamamını edinmeyi amaçladığı bir strateji sürdürmüştür (Newman, 2008: 577). Tzoumakis (2015: 205) AIP'nin geçen stratejiden hareketle ilk olarak, konusu genç izleyicileri ilgilendiren ve onların sorunlarını ele alan ve "gençlik filmleri (*teenpic)*" olarak bilinen türde filmler yaptığını ifade etmektedir. *Hot Rod Girl* (1956, Leslie Martinson) ve *Girls in Prison* (1956, Edward L. Cahn) adı geçen alttüre örnek filmler olmakla birlikte, AIP'nin film üretimleriyle öne çıktığı en önemli türlerden biri de korku türüdür.

Film yapımında dönemin genç izleyici kitlesine odaklanan, gösterim konusunda ise küçük sinema salonlarıyla arabalı sinema salonlarına bağlı kalan AIP, korku sinemasında ise yönetmen ve yapımcı Roger Corman'ın üretimleriyle başarıya ulaşmıştır. Newman'ın (2008: 580) vurguladığı üzere, 1950'lerin sonunda, korku sinema endüstrisinin öncülerinden olan Universal Pictures'ın bile bilimkurgu ve korku film üretimi azalmıştır ama Corman, AIP bünyesinde hız kesmeden korku film üretimine devam etmiştir. Bu konuda ise Corman'ın özellikle 1960'tan itibaren çekmeye başladığı, Poe'nun kısa öykü uyarlamalarından oluşan korku yapımları öne çıkmaktadır. Corman'ın *Korkunç Ev* (*House of Usher*, 1960), *Dehşet Saati* (*Pit and the Pendulum*, 1961), *Tales of Terror* (1962), *Premature Bruial* (1962), *The Haunted Place* (1963), *The Raven* (1963) ve *Kızıl Ölümün Maskesi* (*The Masque of the Red Death*, 1964) filmleri, Poe uyarlaması korku yapımlarından olup adı geçen her film şirkete finansal açıdan kâr sağlamıştır (Odell ve Blanc, 2011: 111). Corman'ın korku yapımlarının diğer bir önemi, filmlerinin başrolünde dönemin bağımsız korku sinemasının yıldız oyuncusu hâline gelen Vincent Price'ın yer almasıdır. Vincent Price'ın özellikle 1960'lı yılların korku yapımlarında sıklıkla görülmesi, Universal Pictures'ın Lugosi ve Karloff ilişkisinde olduğu gibi, onun da korku anlatılarıyla özdeşleşmesinde ve dönemin izleyicilerinin zihinlerinde yer edinen korku unsurunun canlı tutulmasında etkili olmuştur.

Bu dönemde Roger Corman dışında korku film üretiminde öne çıkan yönetmen ve yapımcılardan bir diğeri, William Castle'dır. Castle'ı korku sineması için önemli kılan nokta yalnızca film üretimiyle sınırlı değildir. Kendisi aynı zamanda hem film anlatısı hem de seyirci deneyimi konusunda sıra dışı stratejileriyle dikkat çekmektedir. Tıpkı AIP gibi düşük bütçeli korku film üretim stratejisine bağlı kalan Castle, çektiği filmlerin başında ve sonunda doğrudan izleyiciyle konuşan bir anlatıcı olarak yer almıştır. Castle'ın bu yöntem sayesinde izleyiciler için tanınan bir kişi hâline geldiğini belirten Tzioumakis (2015: 213-214), bunun da filmlerin bilet satışlarına olumlu etkisi olduğunu ifade etmektedir. Örneğin *Macabre* (1958) filminin gösterimi sırasında korkudan ölmeleri tehlikesine karşın, bilet satın alan her izleyici için sigorta yaptıran Castle, *House on the Haunted Hill* (1959) filminin gösterimi sırasında ise sinema salonlarındaki belirli noktalara, filmdeki gerilimli sahneler sırasında iskeletlerin fırlayacağı kutular koyarak akılda kalıcı bir seyir deneyimi yaratmış, dönemin genç izleyicilerinin dikkatini çekmeyi başarmıştır.

Yukarıda aktarıldığı üzere 1960'lı yılların korku sinema endüstrisinde AIP gibi bağımsız şirketlerin ve William Castle gibi bağımsız yapımcıların düşük bütçeli üretim stratejisiyle gotik, korku ve bilimkurgu anlatılarının tematik unsurlarını kullanarak dönemin genç izleyicilerini sinema salonlarına çeken yapımlarla öne çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte, aynı dönemde ABD korku sinemasını anlatı konusunda farklı bir boyuta taşıyan başka filmler de yapılmıştır. Odell ve Blanc (2011: 112) bu dönemde Corman'ın ve Castle'ın yapımlarıyla genç izleyiciye yönelik bir korku sinema kültürü oluşturduğunu, diğer taraftan Hitchcock'un, Paramount Pictures'ın dağıtımını üstlendiği *Sapık* (*Psycho*, 1960) filmiyle korku sinemasında anlatı konusunda farklı bir yönelimin ortaya çıktığını ifade etmektedir.

Hollywood korku sinemasındaki anlatı dönüşümlerini inceleyen Wood (1979: 18-19), aynı şekilde *Sapık* (1960) filmiyle belirginleşen bir ayrıma dikkat çekmektedir. Yazara göre ABD korku sinemasının 1930'lu yıllarında, korku unsuru daima ABD sınırlarının dışında ortaya çıkmaktadır. Söz gelimi *Dracula* (1931) filminde korkunun uzamı Orta Avrupa, *Morgue Sokağı Cinayetleri* (*Murders in the Rue Morgue*, 1932) filminde Paris, *King Kong* (1933) filminde ise tropik bir adadır. 1940'lı yıllarda *Cat People* (1942) filminin öncülüğünde kadını merkeze alan korku sineması, 1950'lerde ise işgal tehdidi ve antikomünist düşüncenin etkisiyle, sınır ötesi tehditlerin veya dünya dışı tehlikelerin sebep olduğu "mutasyona uğramış canavar"

ile “ideolojik kontrolü amaçlayan saldırı” anlatılarıyla şekillenmiştir. Öte yandan *Sapık* (1960) filmi, ABD korku sinemasında canavarlara veya sınır ötesindeki tehditlere odaklanmaması, anlatıdaki korkunun uzamının ABD sınırlarında yer alması, köken olarak ise aile içi bir unsur olarak yansıtılması bakımından farklı bir konumdadır. Cherry ise (2014: 170) 1960’lı yıllarda televizyonun etkisiyle artan medya ürünlerinin ve reklam imgelerinin çokluğunun bireylerde kimlik kaybına ve güvensizliğe yol açtığını, postmodernist bireyci düşüncenin güncel kültürdeki korkuları etkilediğini vurgulamaktadır. Böylelikle bu dönemde ABD toplumunun politik korkularının karşılığını, korku sinemasında bilimkurgu ile korkuyu bir arada alan yapımlarda, aile kurumuna dair değişen düşüncenin ve bunun ortaya çıkardığı korkuların karşılığını ise sinemadaki canavar ile kurbanların ana karakterlere dönüştüğü filmlerde görmek mümkün hale gelmiştir. Benzer şekilde Ryan ve Kellner (2016: 245) korku sinemasının bu anlatılarını bir korku yansıtması olarak yorumlamakla birlikte aynı zamanda toplumsal sistemin duygusal ihtiyaçlarını karşılayan metaforik temsilleri olduğunu belirtmektedir.

ABD’nin 1960’lı yıllar boyunca deneyimlediği toplumsal, ekonomik ve siyasi olaylar sinema endüstrisini etkilemeye devam etmiştir. Dönemin ABD başkanı John F. Kennedy’nin öldürülmesi; Vietnam Savaşı’nın yükselişi; Sovyetler Birliği ile Soğuk Savaş’ın sürmesi; New York ile Chicago gibi büyük metropollerde başlayan toplumsal hareketler; ırkçılık ve cinsellik ayrımına dair artan başkaldırılar; sivil hareket önderlerinden Martin Luther King, Jr.’ın öldürülmesi gibi majör olaylar Amerikan kültürünün, toplum davranışlarının ve ahlak kurallarının dönüşüme uğramasına sebep olmuştur (Tzioumakis; 2015: 231-232). Ülkede meydana gelen sosyal ve kültürel ayaklanmaların karşısında ABD sinema endüstrisinde de birtakım değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin biri, özellikle 1967 yılından itibaren büyük stüdyoların yapımcılara film yapımı sürecinde yaratıcı kontrol imkânı sunarak, ana akım sinemanın biçimsel ve anlatımsal olarak önceki yapımlardan farklı olduğu bir üretim stratejisinin belirginleşmesidir. Kendisinden önceki Hollywood sineması filmlerinden farklı olan yapımların üretildiği bu dönem “Yeni Hollywood” olarak adlandırılmaktadır. Bu konuda Geoff King (2002: 13) Yeni Hollywood dönemini kendi içinde ayrımlandırarak 1960’ların ortasından 1970 ortasına dek geçen zaman dilimini “Hollywood Rönesansı” ve 1975’ten itibaren başlayan süreci ise “Blockbuster Dönemi” olarak ele almaktadır. Endüstrinin gerek biçimsel ve anlatımsal gerek üretim ve pazarlama stratejilerindeki farklılık göz önüne alındığında yazarın bu ayrımını korku sineması için de benimsemek uygun görünmektedir.

Hollywood Rönesansı filmleri biçim ve anlatı bağlamında çeşitlilikler sunan, dönemin sosyal ve politik atmosferine uygun konu ile karakterleri barındırması bakımından stüdyo dönemi filmlerinden ayrılmaktadır. Söz gelimi Warner Bros.'un *Bonnie and Clyde* (1967, Arthur Penn), Lawrance Truman Productions'ın *Aşk Mevsimi* (*The Graduate*, 1967, Mike Nichols) ve Pando Company ile Raybert Productions'ın *Özgürlüğün Bedeli* (*Easy Rider*, 1969, Dennis Hopper) yapımı, Hollywood Rönesansı'nın öne çıkan filmlerindendir (Erus, 2015: 91).

1960'lı yılların sonunda korku sinemasını doğrudan etkileyen gelişmeleri sansür uygulamalarındaki ve şirket yapılanmalarındaki değişimler çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Değinilmesi gereken ilk konu, sansür uygulamalarındaki değişimdir. Hollywood sinemasının 1934 yılından bu yana bağlı kaldığı Film Üretim Yasası (*Production Code*) yaptırımları 1968 yılında yerini Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin (Motion Pictures Association of America, MPAA) belirlediği alfabeli reyting sistemine bırakmıştır (Doherty, 2007: 334). Yeni uygulamaya göre MPAA üyesi olan her yapım ve dağıtım şirketi, filmlerinin izler kitleye uygunluğunu ifade eden bilgi sistemi kullanmıştır. Değişen sisteme göre "G" tüm yaştaki izleyicilere uygun filmleri, "PG" çocuklar için uygun olmayan görüntüleri barındıran filmleri, "PG-13" 13 yaşından küçük çocukların izlemesi sakıncalı kabul edilen filmleri, "R" 17 yaşın altındaki izleyicilerin ebeveyn kontrolünde izlemesi tavsiye edilen filmleri, "NC-17" ise 17 yaşından küçük izleyiciler için sakıncalı kabul edilen filmleri ifade etmektedir.

1968'de uygulamaya geçirilen harf sisteminin, Film Üretim Yasası'ndan farklı olarak, stüdyolara filmin yapım öncesi ve yapım sırası için bir kısıtlama getirmediğini hatırlatmak gerekmektedir (Monaco, 2010: 187). Sansür uygulamasındaki değişimin Hollywood'daki her film türünü ilgilendireceği bariz olmakla birlikte söz konusu korku sineması olduğunda bu değişimin daha belirgin olacağı öngörülebilir. Nitekim 1934 yılında Film Üretim Yasası yaptırımlarıyla korku sinemasında kanlı, çıplaklık içeren ve tanrı sorgusu barındıran diyalogların olduğu sahnelerin filmlerde yer alması engellenirken, sansür yaptırımlarından önceki dönemi ifade eden Üretim Yasası Öncesi (*Pre-Code*) yapımlar bu kısıtlamalardan ayrı konumlanmıştır. Ancak 1968 yılında kodun geçersiz kılınmasıyla birlikte Hollywood'daki korku film üretiminin bir kez daha Üretim Yasası Öncesi (*Pre-Code*) dönemindeki özgürlüğe eriştiğini söylemek mümkündür. 1968 yılını ABD korku sinemasının dönüm noktalarından biri olarak nitelendiren Hutchings (2014: 49), aynı yıl gösterime giren *Yaşayan Ölülerin Gecesi*

(*Night of the Living Dead*, 1968, George A. Romero) ve *Rosemary'nin Bebeği* (*Rosemary's Baby*, 1968, Roman Polanski) filmlerini bu sürecin en önemli iki örneği olarak aktarmaktadır.

Bağımsız bir yapım şirketi olan Image Ten bünyesinde çekilen *Yaşayan Ölülerin Gecesi*, dönemin toplumunun kin ve güvensizlik duygularını yansıtan, aynı zamanda klasik korku furyasına ait olan "zombi" anlatısını dönemin ırkçılık karşıtı tartışmalar özelinde dönüştüren bağımsız bir yapım olması bakımından önemlidir (Odell ve Blanc, 2011: 113). Benzer şekilde Heffernan (2004: 215) *Yaşayan Ölülerin Gecesi* filminin bağımsız korku sineması için yeni bir boyut açtığını ifade etmektedir. Olay örgüsünde Afro-Amerikan protagonistin yer aldığı film, teknik açıdan görsel şiddetin öne çıkarılması, ayrıca anlatıda dönemin ABD toplumu üzerine umutsuz eleştirilerde bulunması açısından Hollywood Rönesansı filmlerinin korku türündeki dönüşümünü temsil eder niteliktedir. Diğer taraftan Wood'a göre (1979: 17) *Yaşayan Ölülerin Gecesi*'nin 1960'lı yıllar boyunca ABD korku sinema anlatısına hâkim olan beş motiften biri olan "yamyamlık"[13] (*cannibalism*) unsurunu temsil eden ilk yapım olması*,* bu filmi1970'li yıllarda devam eden yamyamlık motifinin prototipi hâline getirmektedir. Bu noktada ise bağımsız yapımcılardan biri olan Vortex bünyesinde çekilen *Teksas Katliamı* (*Texas Chainsaw Massacre*, 1974, Tobe Hooper) yamyamlık unsurunun sürdürüldüğü, aynı zamanda seyircide şok ile şiddet etkisini artıran kurgu ve ses kullanımıyla öne çıkan önemli yapımlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Hollywood Rönesansı döneminde *Yaşayan Ölülerin Gecesi* ve *Teksas Katliamı* gibi yapımlar bu dönemin bağımsız korku sinemasını temsil ederken, ana akım korku sinema endüstrisini ilgilendiren ilk yapımın Paramount Pictures tarafından çekilen *Rosemary'nin Bebeği* (1968) olduğu söylenebilir. Bu konuda Hutchings (2014: 49) korku sinemasının rahatsız edici boyutunun ilk kez Hitchcock'un *Sapık* (1960) filmiyle öne çıktığını, daha sonra ise bunun *Rosemary'nin Bebeği* (1968) filmiyle devam ettiğini belirtmektedir. Ayrıca filmi korku sinema endüstrisi açısından en önemli kılan noktalardan bir diğeri, özellikle 1975'ten itibaren Hollywood endüstrisinin benimsediği ve King'in (2002: 13) belirlemesine göre çoğunlukla Blockbuster Dönemi'ni ilgilendiren önceden satılmış (*pre-sold*) ürün stratejisinin başarıyla

[13] Wood'un (1979: 16-17) 1960'lı yıllarda ABD korku sinemasında yaygın olduğunu öne sürdüğü diğer anlatı motifleri "Şizofreni veya insan psikolojisiyle temsil edilen canavar, "Doğanın intikamı", "Satanizm, Şeytani saplantılar", ve "Kötü çocuk"tur. Yazarın bu dönemin korku türüne dair yaptığı değerlendirmeler çalışmanın üçüncü bölümünde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

kullanıldığı ilk yapımlardan biri olmasıdır. Bu ayrım konunun odağını, 1960'ların sonunda korku sinemasını doğrudan etkileyen endüstriyel değişime çekmektedir.

Bir önceki bölümde aktarıldığı üzere ABD için 1950 ile 1960'lı yılların toplumsal, ekonomik ve siyasi çerçevede bir mücadele dönemi olduğunu söylemek mümkündür. Böyle bir durumda, bahsi geçen olaylara ek olarak, Hollywood endüstrisinin ABD sınırlarında yaygınlaşan televizyonla ve sınır ötesinde ulusal sinemalarla giriştiği mücadele göz önüne alındığında finansal açıdan parlak bir dönem geçirmediğini vurgulamak gerekmektedir. Özellikle 1960'ların başında Hollywood'un finansal bir darbe aldığını ancak yıkılmadığını belirten Monaco (2010: 195) 1963'te üretilen film sayısının 140'a düştüğünü ancak 1969 yılında bu üretim sayısının 230'a çıkarak endüstrinin yeniden toparlanmaya başladığını aktarmaktadır. 1960'lı yılların sonunda düzelen ekonomik tablonun sağlayıcısı olarak, 1960'ların başından itibaren majör stüdyoların dönemin büyük holding şirketleri tarafından satın alınmasını ve 1969 yılına gelindiğinde tamamlanan satın alım işlemlerinin sonunda Hollywood'un ihtiyacı olan finansal gücü yeniden kazanmasını göstermek mümkündür. Bu dönemde araba parçaları üreten ve aynı zamanda sigorta şirketi olan Gulf and Western'in Paramount Pictures'ı, finansal hizmet şirketi TransAmerica'nın United Artists'i, ayakkabı üreticisi ve araba kiralama şirketi Kinney National Services Corporation'ın Warner Bros.'u ve iş adamı Kirk Kerkorian'ın MGM'i satın alması Hollywood endüstrisini yeniden şekillendirerek, 1970'ten itibaren farklı kitle iletişim araçlarıyla eğlence pazarlarındaki çeşitli olanakların kullanılmasını ve kâr amaçlı stratejilerin yaratılmasını sağlamıştır (Monaco, 2010: 195; Erus, 2005: 28). Böylece ABD'de sinema endüstrisi, Hollywood Rönesansı olarak nitelendirilen dönemde spesifik bir izleyici kitlesine odaklanan bir tutumdan uzaklaşarak kâr amacını daha ileri noktalara taşıyacak stratejilerle film yapımına odaklanmıştır. Blockbuster Dönemi'nin habercisi olan bu dönüşümler korku sinemasını da yakından ilgilendirmektedir.

2.5. Yeni Hollywood: 1975 – 2000 Yıllarında Korku Sineması

King'in (2002: 50-51) ayrımına göre Yeni Hollywood döneminin ikinci yarısını ifade eden Blockbuster Dönemi, bir önceki başlıkta aktarılan Hollywood Rönesansı döneminden farklı pratikleri barındırmaktadır. Blockbuster Dönemi yüksek bütçeli, en son teknolojik yeniliklerle üretilen özel efektleri barındıran, tanıtım ve reklam süreci profesyonel bir şekilde

yapılan, aynı anda pek çok sinema salonunda gösterime giren filmlerin başladığı dönemi ifade etmektedir. Hollywood Rönesansı filmlerinden farklı olarak, uzun zamandır ulaşılamayan daha geniş bir izleyici kitlesini hedefleyen filmlerin yapılmaya başlandığı bu dönem, filmleri izleyen geniş kitlenin yapılan film hakkında konuştuğu, neredeyse gözden kaçıramayacağı bir biçimde reklamının yapıldığı olay filmlerinin (*event movie*) dönemidir. King (2002: 68) blockbuster film stratejisini stüdyoların büyük holdingler tarafından satın alınarak kurumsallaşmasının bir sonucu olarak görmekle birlikte, bu şirketlerin sinema endüstrisinde istikrarı artırdığını vurgulamaktadır. Büyük bir finansal güce sahip olan şirketlerin kendi bünyelerinde bulunan birimlerle veya diğer şirketlerle olan işbirlikleri sayesinde stüdyolar yalnızca film gösteriminden değil, aynı zamanda yan pazar olarak nitelendirilen ve filmlerle ilişkisi bulunan çeşitli ürünler üzerinden kâr elde etmişlerdir.

Blockbuster yapımlarının önemli özelliklerinden biri, daha önce başarısını kanıtlayan ve bu yönüyle tüketicinin zihninde yer edinmiş bir anlatının sinemaya uyarlanmasıyla sürdürülen önceden satılmış (*pre-sold*) ürün taktiğinin kullanılmasıdır. Dolayısıyla blockbuster filmlerinin pek çoğunun edebi ürünlerin uyarlamasına dayalı olması şaşırtıcı bir strateji değildir. Bu noktada, daha önce dikkat çekildiği üzere, ABD'li yazar Ira Levin'in 1967 yılında aynı isimle yayımlanan korku romanının uyarlaması olan *Rosemary'nin Bebeği* (1968) filmine, 1970'lerin ortasında daha belirgin olan blockbuster filmlerinin korku sinemasındaki ilk örneği olması bakımından önem atfetmek gerekmektedir. Benzer şekilde Hutchings (2014: 51-52) blockbuster dönemindeki korku sinemasını değerlendirirken sayıca artan korku edebiyatı uyarlamalarına dikkat çekerek, yüksek bütçeli korku yapımlarının popülerliğini *Rosemary'nin Bebeği* (1968) filminin başarısına dayandırmaktadır.

Çalışmanın EKLER bölümünün EK 1 kısmında yer alan "1968 – 1980 Yıllarında Hollywood Korku Sinemasında Yapılan Uyarlamalar" başlıklı tablodaki bilgiler incelendiğinde Paramount Pictures'ın *Rosemary'nin Bebeği* (1968) filminin ardından diğer yapım şirketlerinin vakit kaybetmeden, özellikle 1971'den itibaren, korku türündeki edebiyat eserlerini sinemaya uyarladıkları görülmektedir. Bu üretimlere bakıldığında dikkat çeken ilk nokta, *Dr. Moreau'nun Adası* (*The Island of Dr. Moreau,* 1977, Don Taylor) ve *Dracula* (1979, John Badham) dışındaki her filmin dönemin popüler ve çok satan korku romanlarından uyarlanmış olmasıdır. Hutchings (2014: 54) ABD korku sinemasındaki uyarlama stratejisinin bu

yükselişini, 1970-1980 arasında ABD korku edebiyatındaki üretimin artmasıyla ve korku türündeki edebi eserlerin popülerleşmesiyle açıklamaktadır. Böylelikle korku edebiyat ürünlerinin popülerleştiği bu dönemde önceden satılmış (*pre-sold*) ürün stratejisini benimsemeye başlayan Hollywood yapımcılarının korku türünde de benzer işleyişi sürdürmesini endüstriyel bir refleks olarak görmektedir. Diğer yandan John Kenneth Muir (2008: 70) özellikle Warner Bros.'un *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973, William Friedkin) ve Universal Pictures'ın *Jaws: Denizin Dişleri* (*Jaws*, 1975, Steven Spielberg) filmlerinin, yüksek bütçeli film stratejisinin başarılı örnekleri olmalarının yanı sıra dönemin teknolojisini kullanarak yenilikçi özel efektlere yer verdikleri için korku sineması tarihinde önemli bir konum edindiklerini vurgulamaktadır.

ABD'li korku yazarı William Peter Blatty'nin 1971 yılında yayımlanan ve kısa sürede çok satarak popülerleşen aynı isimli korku romanının uyarlaması olan *Şeytan* filminde, *Rosemary'nin Bebeği* (1968) filmiyle başarısı kanıtlanan "satanizm" ve "şeytani ele geçirilme" anlatısı sürdürülmüştür. *Şeytan* filminin makyaj ve kozmetik efekt konusunda dönemin korku sinemasını etkilediğine dikkat çeken Skal (1995: 295), filmin *Dracula* ve *Frankenstein* filmlerinden bu yana edindiği gişe başarısıyla türün yükselişine katkı sağlayan en önemli yapımlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde Peter Benchley'nin aynı isimli çok satan romanından uyarlanan *Jaws* (1975) filmi, tıpkı *Şeytan* (1973) gibi, dönemin korku sinemasında iz bırakan ve aynı zamanda yüksek bütçeli yapım stratejisinin başarılı bir örneği olarak öne çıkmaktadır. King'e göre (2002: 54) Universal Pictures bünyesinden çıkan yapımın, daha önce okuyucular tarafından çok tutulan bir roman uyarlamasına bağlı olması filmin başarısını olumlu anlamda etkilemiştir. Tıpkı *Rosemary'nin Bebeği* (1968) ve *Şeytan* filmlerinde olduğu gibi bu filmde kullanılan önceden satılmış (*pre-sold*) ürün stratejisi sayesinde daha önce başarılı olan anlatının, filmin gişe başarısı konusundaki olası risklerini azaltmak amaçlanmıştır. Justin Wyatt (2006: 23) pazarlama ve reklam çalışmalarının blockbuster yapım stratejisi için oldukça önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Yüksek bütçenin ve çarpıcı görselliğin öne çıktığı yapımların hem televizyonda hem de diğer yayın araçlarında pazarlanabilir olması gerekmektedir. Bu nedenle henüz gösterime girmeden önce *Jaws* filminin televizyonda reklamları yapılmıştır. Ayrıca filmin aynı anda birçok sinema salonunda gösterime girmesi gişe başarısını sağlayan faktörlerden bir diğeridir. Daha önce denenmeyen bu yöntemin amacı, ulaşılabilecek gişe gelirlerine kısa sürede ulaşmak ve böylece

yapım maliyetlerini kurtarmakla kalmayıp, hızla kâra geçmektir (King, 2000: 57). Aynı zamanda bu durumu, stüdyoların finansal çerçevede güvensizliklerinin ve bu dönemde çok yüksek boyutlara ulaşan bütçelerin bir sonucu olarak değerlendirmek olasıdır.

Bu dönemde korku sinema endüstrisini değerlendirirken vurgulanması gereken noktalardan diğeri, ABD'de meydana gelen toplumsal ve siyasi olayların bu alana yansıyan etkileridir. Ryan ve Kellner (2016: 83) 1970'li yıllar boyunca yaşanan toplumsal ve siyasi olaylar sebebiyle ABD'nin "meşruiyet krizi" yaşadığını vurgulamaktadır. Örneğin bu süreçte Pentagon Belgeleri'nin (*Pentagon Papers*) sızdırılmasıyla ABD başkanı Lydon B. Johnson'ın Vietnam Savaşı sürecinde kamuoyuna ve kongreye yalan beyanlarda bulunduğu ortaya çıkmıştır. Johnson'dan sonra başkanlık koltuğuna oturan Richard Nixon'ın dönemin ana muhalefet partisi olan Demokratik Parti'nin (*Democratic Party*) genel merkezine ses kayıt cihazları yerleştirme girişimi Watergate Skandalı olarak tarihe geçerek, bu gelişme Nixon'ın başkanlıktan istifa etmesiyle sonuçlanmıştır (Valentin, 2006: 41). Diğer taraftan hükümet krizlerine ek olarak, ekonominin düşüşe geçmesi ve işsizlik tehlikesinin giderek artması gibi durumlar toplumda güvensizlik duygusunu güçlendirmiştir. Ryan ve Kellner (2016: 84) bu dönemde Hollywood sinemasının ABD toplumundaki sorunlara kayıtsız kalmadığını, başta *Şeytan* ve *Jaws* gibi korku filmlerinin topluma hâkim olan hoşnutsuzluk ve güvensizlik duygularının metaforik kodları olduğunu ifade etmektedir.

1970'lerin ortasından itibaren ivme kazanan küreselleşme hareketlerinin etkisiyle geçirdiği çok boyutlu dönüşüm, Hollywood endüstrisinin sonraki yirmi yıllık dönemini bir arada ele almayı gerektirmektedir. 1980'li ve 1990'lı yıllar Hollywood endüstrisinin küresel çapta yükselişe geçtiği dönem olarak kabul edilmektedir. Dünya çapında ekonomik, siyasal ve kültürel boyutta yoğun ilişkiler süreci olarak küreselleşme, endüstri hâline geldiği yıllardan bu yana sınır ötesi pazarda egemenlik kurma çabasında olan Hollywood sinemasıyla yakından ilişkili bir olgudur. Ürünlerin küresel boyutta yer değiştirmesi uzun soluklu bir sürece yayılmış olmakla birlikte özellikle 1970'lerden sonra ihracata dayalı endüstrileşmeye olan yönelim ve ekonomik dönüşümler sonucunda devletler arasında ve ulusların kendi içindeki şirketlerin arasında karşılıklı bağımlılıkların artmasıyla birlikte Hollywood sineması da küresel bir dönüşüme girmiştir (Miller vd., 2012: 114). Hollywood sinemasında zamanla yaygınlaşan blockbuster stratejisinin, endüstrinin küreselleşme sürecinde önemli bir etkisi olduğunu

söylemek mümkündür. Nitekim filmler daha önce ABD'de ve diğer ülkelerde farklı zamanlarda gösterime girerken, blockbuster stratejisiyle filmler ABD ile birlikte pek çok ülkede aynı anda gösterilmiştir. Böylece büyük şirketlerin yapımdan sağlanacak kazancı kısa sürede maksimum düzeye çıkarma amacıyla yürüttükleri dağıtım ve gösterim stratejisi, bir filmin vizyona girmesini küresel boyutta bir süreç hâline getirmiştir (Hill, 2001: 29).

Hollywood endüstrisinin küreselleşme sürecinde geçirdiği dönüşümün teknolojik, ekonomik ve siyasi etkenlere bağlılığı, meydana gelen olayları kronolojik bir çerçeve içinde konumlandırmayı zorlaştırmaktadır. Ne var ki sinema pazarında farklı boyutlar yarattığı ve şirketlerin finansal akıbetini etkilediği için öncelikle olarak teknolojik bir yenilik olan video kaset teknolojisinden bahsedilebilir. Video kaset teknolojisi ilk olarak Sony tarafından 1970'lerin ortasında tanıtılmıştır. Sony'nin izleyicilere evde film seyretme olanağı sunan Betamax formatlı video kaset teknolojisi, o döneme dek filmleri sinema salonlarında izleyen seyircilere bu filmleri evlerinde istedikleri sıklıkta izlemelerine olanak sağlamıştır. Hollywood stüdyoları video kaseti ilk yıllarda tehdit olarak görmüştür. Öte yandan BETA ve VHS cihazların ucuzlayarak evlerde yaygınlaşmasının sonucunda, stüdyolar kısa sürede video kaset pazarında yer edinmek için harekete geçmişlerdir (Wyatt, 2006: 81). Video kaset yeniliği sayesinde evde film seyretme pratiklerinin artış göstermesine karşın sinema salonlarına gitme alışkanlığı devam etmiştir. Bu noktada yıldız oyuncular, özel efektler ve büyük reklam kampanyalarıyla üretilen blockbuster filmlerin etkisi bariz olmakla birlikte, aynı zamanda sinema salonlarındaki teknik dönüşümlerin de payı olduğu söylenebilir.

Bu dönemde sinema salonlarında yaygınlaşan geniş ekran (*70 mm*) film gösterimi ve Dolby ses teknolojisi sinema endüstrisinin televizyon ile video kasetin sunduğu seyir deneyimini farklı bir noktaya taşımasını sağlamıştır (Gomery, 2008b: 539). Dahası, 1980'li yılların ortasında stüdyoların yeniden gösterim işine girmesi sonucunda ülke çapında sinema salonlarının sayısı kısa sürede artmıştır. Öyle ki 1980'lerin başında ABD'de 17.590 sinema salonu varken, bu sayı 1989'da 23.132'e çıkmıştır (Erus, 2005: 34). Daha önce aktarıldığı üzere, bu dönemde sinema salonu sayısının artması Hollywood'un büyük stüdyolarının yeniden gösterim işine girmeleriyle mümkün olmuştur. Bu noktada stüdyoların yeniden gösterim kanallarına hâkim olma sürecinin ABD'nin siyasi tarihiyle yakından ilgili olduğu söylenebilir. 1981 yılında ABD başkanı olarak göreve başlayan Ronald Reagan'ın tröst yapılanmaya karşı

hoşgörülü tavrı, 1948 yılında alınan Paramount Kararı'ndan bu yana gösterim kanallarından mahrum kalan stüdyoların dikey birleşme girişimleriyle sonuçlanmıştır. İlk olarak Columbia Pictures tarafından 1986 yılında New York'taki küçük sinema salonlarının satın alınmasıyla başlayan bu girişim, kısa sürede Universal/MCA, Paramount ve Warner Bros.'un ülke çapında gösterim salonu zincirlerine sahip olmasıyla devam etmiştir (Balio, 2010: 45). Böylece 1980'li yıllar büyük şirketlerin yapım, dağıtım ve gösterim kanallarını yeniden kontrol altına aldığı, aynı zamanda blockbuster yapım stratejileriyle ürün çeşitliliğini artıracak yatay birleşmelerin de devam ettiği bir sürece tanıklık etmiştir.

1980 yılında Hollywood endüstrisinde Amerikan Sinema Filmleri Derneği (Motion Pictures Association of America, MPAA) üyesi olan sekiz majör şirketin olduğu görülmektedir. Bunlar Fox, Columbia, Warner Bros., Universal, Paramount, MGM, United Artists ve Disney şirketleridir. Devam eden yıllarda ise adı geçen bu şirketler dikey birleşme veya başka bir şirketin bünyesine girme yoluyla değişim geçirmiştir. Bu dönemde ilk olarak United Artists'in 1981 yılında MGM tarafından satın alınarak dağıtım odaklı bir yapılanmaya dönüştürüldüğü görülmektedir (Hall ve Neale, 2010: 245). Diğer gelişme ise Coca-Cola tarafından 1982 yılında satın alınan Columbia Pictures'ın, aynı yıl CBS ve HBO ile birlikte endüstrideki etkinliklerini majör düzeye çıkarmak amacıyla Tri-Star Pictures'ı kurmasıdır. Adı geçen şirketlerin Tri-Star çatısı altında birleşmesini o dönem farklı medya kanallarına sahip olan Paramount, Fox ve Warner Bros'un yapılanmasına ulaşma amacı olarak yorumlamak mümkündür. Nitekim Columbia Pictures Tri-Star bünyesinde üretilen bir filmin dağıtımını üstlenirken, HBO bu filmin ücretli kanalda yayınlanmasını, CBS ise çeşitli uydu yayınlarındaki dolaşımı sağlamaktadır (Hall ve Neale, 2010: 245). 1980'li yıllarda Hollywood endüstrisi şirketleri dağıtım ağını güçlendirme gayesini sürdürmekle birlikte, çekilen bir filmin kitap, dergi, oyuncak, TV programı gibi yan ürünlerini sağlayan üretim alanlarının kontrolünü sağlamak için girişimlerde bulunmuştur. Bu konuda en dikkat çeken gelişmelerden bir diğeri Avusturya kökenli New Corporation şirketinin sahibi Rupert Murdoch'ın 1985 yılında 20th Century Fox'un çoğunluk hisselerini satın almasıdır. Murdoch kısa sürede ABD'de televizyon kanalı kurarak hem yurtiçinde hem de Avrupa, Asya ve Güney Amerika gibi bölgelerde televizyon istasyonları ve uydu aracılığıyla medya ürünlerinin dağıtımını sağlamıştır (Balio, 2010: 45). Bu dönemde birleşme dalgasına dahil olan şirketlerden diğeri Warner Bros. şirketidir. Warner Bros. 1989 yılında Time Inc. ile birleşerek Time Warner olarak yapılanmıştır. Diğer taraftan

Columbia Pictures ve Universal/MCA stüdyolarının, tıpkı 20th Century Fox gibi, Hollywood dışından bir şirketin kontrolüne girmesi dikkat çekici bir gelişmedir. Japonya kökenli Sony, 1987 yılında Columbia Pictures'ın müzik şirketi olan CBS Records'u satın aldıktan sonra 1989 yılında Columbia Pictures Entertainment'i 3.4 milyar dolar karşılığında bünyesine dâhil etmiştir. Benzer şekilde, Sony gibi Japonya merkezli bir şirket olan Matsushita Electric Industrial ise 1990 yılında Universal/MCA şirketini 6.9 milyar dolara satın alarak Hollywood endüstrisinde etkin konuma gelmiştir (Balio, 2010: 47).

John Hill (2001: 28) Hollywood'un ekonomik düzeyde diğer ulusal sinema endüstrileri üzerinde yapım gücü, dağıtım ve gösterim kanallarındaki hâkimiyeti ile bağlantılı olan diğer sektörlerde (kitap, dergi, oyuncak, müzik vb.) sağladığı üstünlük sayesinde avantajlı konumda olduğunu ifade etmektedir. Hollywood endüstrisi film yapımında sayı ve maliyet açısından her zaman güçlü olagelmiştir. Zira Hollywood'un büyük şirketleri yüksek bütçeli film stratejisiyle yılda 10-20 film üreterek, başarılı bir filmin sağladığı kâr ile diğer filmlerin zararını kapatabilmektedir. Böylece büyük şirketler sahip oldukları finansal güç sayesinde yüksek bütçeli filmler üreterek diğer ulusal sinema endüstrilerinin bütçelerini aşabilmekte, bu yönüyle rakiplerini geride bırakan bir konuma ulaşmaktadır. Diğer taraftan Miller'ın (2012: 529) dikkat çektiği üzere, Hollywood endüstrisi, dağıtım araçlarını kontrol ederek dünya pazarına hâkim olunacağını erken zamanlarda fark etmiştir. Nitekim bu şirketler ABD sınırlarında rekabet içinde olmalarına rağmen dünya pazarındaki dağıtıma hâkim olmak için birlikte hareket etmişlerdir. Bu dönemde Warner Bros., Fox ve Columbia TriStar kendi uluslar arası dağıtım ağlarına sahipken, bazı şirketler ise ortak girişimlerde bulunmuşlardır. Sözgelimi ilkin Universal ve Paramount ortaklığında Latin Amerika, Güney Afrika ve Avrupa'ya film dağıtımı yapmak için kurulan Cinema International Corporation, 1973 yılında MGM'in ve 1981 yılında United Artists'in dâhil olmasıyla United Pictures International (UIP) adını almıştır. Melis Behlil (2016: 32) 40'tan fazla ülkede Hollywood'u temsil eden UIP kuruluşunun Hollywood endüstrisinin küreselleşme döneminde ulus ötesi sinema pazarına olan ilgisinde ve icraatlarında önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Hill'e göre (2001: 28) Hollywood şirketlerinin 1980 ve 1990 yılları arasında uluslararası alandaki gişe başarıları dağıtım alanındaki stratejilerinin yanı sıra yıldız oyuncular, özel efektler ve yüksek bütçeli filmlere dayanır. 1980'li yıllarda bir stüdyo filminin, yurtiçi pazarlama maliyetleriyle birlikte, bütçesi ortalama 13,7 milyon dolarken, bu rakamın 1990'lı yıllarda 59,7 milyon dolara yükselmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir. Öte

yandan 1990'lı yıllarda Avrupa'da çekilen bir filmin ortalama bütçesinin 2,97 milyon dolar olduğu göz önüne alındığında, Hollywood'un yapım gücü noktasında avantajlı olduğu fikri güçlenmektedir.

Hollywood'un küresel boyuttaki egemenliğini, tarihi, ekonomik, politik ve kültürel unsurlardan bağımsız olmayan karmaşık bir sürecin uzantısı olarak görmek mümkündür. Wasko (2003: 174) Hollywood endüstrisinin filmleri uluslararası alanda dağıtmasının yeni bir uygulama olmadığını hatırlatmaktadır[14]. Ancak Behlil'in (2016: 32) dikkat çektiği üzere, UIP gibi geniş kapsamlı oluşumların, Hollywood endüstrisinin dağıtım alanındaki küresel hâkimiyetini pekiştirdiği söylenebilir. Ayrıca yüksek bütçeli film stratejisinin önemli yapımlarından olan *Jaws* örneğinde görüldüğü üzere, bu dönemde filmlerin kısa sürede ABD dışına ulaştırılması ve bu filmlerin pek çok salonda aynı anda gösterime girmesi, Hollywood'un dağıtım ve gösterim ağlarındaki kontrolünün küresel boyutta ne denli önemli olduğunu açıklar niteliktedir. Aynı anda en fazla seyirciye ulaşarak gişe kârını kısa sürede elde eden stüdyolar, uygun zamanlama ve pazarlama stratejileriyle *Jaws* filminin başarısını sürdürmüşlerdir (Behlil, 2005: 35).

Görüldüğü üzere Hollywood endüstrisi küreselleşmeye ayak uydurmak için hem iç pazarda hem de dış pazarda önemli değişimlere sahne olmuştur. Diğer taraftan Hollywood endüstrisindeki büyük şirketlerin öngörülemeyen tüketici talepleri, film yapımıyla bağımlı yüksek yapım maliyetleri ve bunun yaratacağı risklerle baş edebilmek için yıllar boyunca stratejiler geliştirmiştir. Aksoy ve Robins (1992: 13) Hollywood'un tarih boyunca geliştirdiği stratejileri üç temel amaç çerçevesinde konumlandırmaktadır: yapım maliyetlerini azaltmak; film pazarındaki hâkimiyeti genişletmek ve sürdürmek; endüstrinin kritik kanallarını kontrol altında tutmak. Öte yandan üst katmanda yalnızca ekonomik ereğin uzantısı gibi görünen bu amaçlar, özellikle 1980'den itibaren hız kazanan küreselleşme sürecinde Hollywood endüstrisinin sadece finansal değil, aynı zamanda politik bağlamda işlev göstermesi konusunda eleştirilmiştir. Bu noktada medyanın politik işlevlerini irdeleyen ekonomi yaklaşımcılarının

[14] Hollywood'un küresel çapta sinema pazarındaki egemenliğinin tarihi 1910'lu yıllara dek uzanmaktadır. Özellikle 1. Dünya Savaşı sırasında Avrupa ülkelerinde film üretiminin kesintiye uğradığı dönem endüstrileşmeye başlayan Hollywood'un ulus ötesi uzamda güçlenmesine ön ayak olmuştur. Bazı ülkelerin ulusal sinemaları korumak amacıyla aldığı kota önlemlerine rağmen etkinliğini sürdüren Hollywood, benzer şekilde 2. Dünya Savaşından sonra dünya sinema pazarında büyük ölçekte pay sahibi olmuştur (Yaylagül, 2010:19).

görüşleri küreselleşme sürecinde yalnızca ABD sınırlarında değil, aynı zamanda pek çok ülkede sinema pazarını kontrol eden ve bu yönüyle kültür emperyalizminin etkin yapılarından biri olarak görülen Hollywood'u hedef almıştır. Ekonomi politik yaklaşıma göre medyanın kültür emperyalizmini meşrulaştırdığı tezi ABD gibi ekonomi, sanayi ve teknoloji bakımından gelişmiş ülkelerin benzer durumda olmayan diğer uluslar için eşit olmayan bir alan yaratarak, uluslararası alanda bağımlılığa ve sömürüye dayalı bir ilişki yarattığı düşüncesine dayanmaktadır. Buna göre merkezde yer alan ülkelerin sömürüye açık olan ülkelere transfer ettiği medya ürünleri aracılığıyla ekonomik açıdan baskın bir rol oynamasının yanı sıra ideolojileriyle toplumların ve kültürün şekillenmesinde de aktif konumdadırlar (Yaylagül, 2006: 139-140). Dolayısıyla, küreselleşmenin ivme kazandığı çağda, sınır ötesi pazarda etkin olan Hollywood, bu ülkelerin toplumlarının ve kültürünün şekillenmesinde payı olan endüstrilerden biri olarak görülmektedir.

Ekonomik bağlama dönüldüğünde, Hollywood endüstrisinin öncelikle teknolojik yeniliklere karşı bir refleks olarak geçirdiği bu değişimler, kısa zamanda küreselleşme sürecinin bir parçası olarak devam etmiştir. Video kasetlerin yaygınlaşmasıyla, sinema salonlarının gösterim ve ses unsurları üzerindeki teknolojik dönüşümleriyle, gösterim salonlarının yeniden majör stüdyoların kontrolüne girmesiyle ve yabancı ortakların Hollywood pazarına dâhil olmasıyla birlikte *Jaws* ve *Superman* gibi filmlerle yükselişe geçen blockbuster stratejisi medyanın pek çok koluna sahip olan endüstrinin finansal açıdan yükselişe geçmesini sağlamıştır. Hill (2001: 30) bu dönemde yaşanan birleşme hareketleri sonucunda büyük şirketlerin ilgi alanlarının televizyon yayıncılığı, bilgisayar oyunları, müzik sektörü, yayımcılık ve eğlence parkları gibi çok çeşitli yelpazede konumlandığını belirtmektedir. Böylece şirketler bir filmin değerini yalnızca dağıtım ve gösterim kârı üzerinden değil, aynı zamanda farklı medya ve tüketim pazarına yayılan çeşitli ürünlerle de ölçmeye başlamıştır. Bu ürünler kitap, dergi, bilgisayar oyunu, oyuncak ve film müzikleri gibi çeşitli alanlara yayılmıştır. Aksoy ve Robins (1992: 17) yalnızca sinema pazarıyla sınırlı kalmayan, aynı zamanda kitap, dergi, çizgi roman yayımcılığına ve müzik sektörüne el atan majör Hollywood şirketlerine "ahtapotun dokunaçları" benzetmesini yapmaktadır. Gerçekten de stüdyo döneminde yapılan bir filmin sınırlarını genişleten tek şey devam yapımlarıyken, 1980 sonrasında bir Hollywood filmi, stüdyonun da parçası olduğu holdingin kontrolündeki birden fazla eğlence şirketinin farklı ürünleriyle çoğalabilen ve bu yönüyle küresel boyutta pazarlanabilen bir anlatı hâlini almıştır.

Yukarıda aktarılan gelişmeler sonucunda 1990'lı yıllarda Hollywood endüstrisi Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros., Universal, Disney ve Columbia gibi şirketlerin "majör" konumda olduğu, MGM, Orion, New Line ve Miramax gibi şirketlerin ise "mini majör" olarak nitelendirildiği bir yapılanmayla üretimlerine devam etmiştir (Erus, 2005: 35). Stüdyoların konumları yalnızca film üretim ve dağıtımlarıyla değil, aynı zamanda video kasetlerin satış ve kiralama gelirlerinin de bir sonucudur. Wyatt'in (2006: 85) dikkat çektiği üzere 1980 ile 1990 yılları arasında ABD sınırları içindeki film kiralama sektöründeki toplam pazar paylarına bakıldığında en çok kâr elde eden şirketin %16.2'lik oranla Paramount olduğu görülmektedir. Paramount'u takip eden şirketler ise Warner Bros. (% 15.1), Universal (% 14.5), Fox (% 11.9) ve Columbia (% 10.1) olmuştur. Öte yandan bu alanda %10'luk dilimde yer almayan Disney şirketinin 1986'dan itibaren Warner Bros., Universal ve Columbia Pictures gibi şirketleri geride bırakarak, yalnızca 1986-1989 arasında film kiralama pazarının %15.1'ine sahip olması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Nitekim burada aktarılan ilk rakamlar on yıllık sürecin toplam pazar payını ifade ederken, Disney yalnızca üç yıllık süreçte Paramount dışındaki bütün şirketlerden daha fazla kâr elde etmiştir. Wyatt (2006: 89-90) Disney'in bu başarısında, 1984 yılında kurduğu Touchstone Pictures adındaki film dağıtım şirketinin ve Disneyland / Disney World gibi tema parklarından elde ettiği gelirlerin çok büyük etkisi olduğunu aktarmaktadır. Hall ve Neale (2010: 245) Disney'in bu başarısının doksanlı yıllarda devam ettiğini belirtir; 1992 yılında Disney Channel'ı kuran stüdyo, 1995 yılında majör televizyon yayıncılığı şirketlerinden Capital Cities / ABC'yi satın alarak gücünü pekiştirmiştir.

1980'li ve 1990'lı yıllarda korku sinemasının durumuna geçmeden önce, bu dönemde hem film yapımında ve dağıtımında hem de video kaset pazarında etkin konumda olan bağımsız şirketlerin başarısının Hollywood'un majör stüdyolarının dikkatinden kaçmadığını belirtmek gerekmektedir. Büyük stüdyoların bağımsız şirketlerle olan rekabetlerinin ve bu şirketlere olan ilgilerinin sonucunda Disney 1993 yılında Miramax'i, Warner Bros. (Time Warner) ise 1994 yılında New Line'ı satın almıştır. Diğer taraftan, 1980'li yılların mini-majör bağımsızlarından olan Orion ise endüstrideki bağımsızlık çabasını sürdürmesine rağmen, gerçekleşen finansal kayıplar sonucunda 1997 yılında MGM'in bünyesine girerek Miramax ve New Line'ın kaderini

paylaşmıştır[15] (Wyatt, 2000: 84; Tzioumakis, 2015: 325). Aktarılan çok boyutlu dönüşümlerin de 1980 ile 1990 yılları arasında Hollywood korku sineması üzerinde önemli etkileri olduğu açıktır. Zira diğer türler gibi korku sineması da film teknolojisi ve yapım uygulamalarındaki gelişmelerle yakından ilişkilidir.

Merkezinde izleyiciyi korkutma amacı olan korku sineması, ışık, makyaj, set tasarımı, ses ve izleyiciyi ürkütmeyi sağlayan şok kurgu aracılığıyla etkisini artırmaktadır. Daha önce aktarıldığı üzere, *Şeytan* gibi yüksek bütçeli korku yapımlarında kullanılan plastik makyajla ve özel efektlerle, *Teksas Katliamı* gibi bağımsız korku filmlerinde kullanılan şok kurgu uygulamaları 1980'lerde yükselişe geçen korku sinemasına yön vermiştir. Majör stüdyolara bakıldığında, 1970'li yıllarda ABD'nin popüler kültürünün bir parçası olan korku edebiyatı uyarlamalarının sayıca azaldığı görülmektedir. Bu çalışma kapsamında dikkat çeken uyarlamalardan biri Universal Pictures'ın *Dracula* (1978, John Badham) filmidir. Hutchings'e göre (2014: 54) bu film, stüdyonun 1931 yılında gösterime giren ilk yapımına dair bir nostalji niteliğindedir. Daha popüler bir korku metnine yönelen Warner Bros. ise dönemin çok satan korku yazarı Stephen King'in 1977'de yayımlanan *Cinnet* (*The Shining*) romanının uyarlaması olan *Cinnet* (*The Shining*, 1980, Stanley Kubrick) filmiyle öne çıkmaktadır.

Seksenli yıllar aynı zamanda Hollywood korku sinemasında slasher yapımlarının iz bıraktığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Korku türünün alt türü olarak kabul edilen slasher, mizansen bağlamında kendine özgü niteliklere sahip olmakla birlikte, türün bu yapısı çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak izah edilmektedir. Cherry (2014: 37) korku sinemasında slasher filmlerindeki anlatıyı "bir katilin, filmin sonunda kurtulan bir kadın tarafından öldürülmeden önce bir grup insanı katletmesi" olarak genellemektedir. Hitchcock'un korku anlatısında merkeze bireyi alan *Sapık* (1960) filminin ve şok kurgu kullanımıyla *Teksas Katliamı* filminin öncülük ettiği slasher anlatıları John Carpenter'ın *Yabancı*[16] (*Halloween*,

---

[15] Bu dönemde Disney'in Miramax'i ve Warner Bros.'un (Time Warner) New Line'ı satın almasının yanı sıra diğer majör stüdyoların da bağımsız sinema sektöründeki rekabete dahil olmak için kendi bünyelerinde bağımsız film yapımını sürdürmek amacıyla yan şirketler kurmaları dikkat çekmektedir. Söz gelimi, bu dönemde 20th Century Fox'un Fox Searchlight, Paramount'un Paramount Classics ve Sony'nin Sony Picture Classics gibi alt kuruluşları daha önceden çok boyutlu olan majör stüdyoların üretim ve kâr alanlarını genişletme stratejilerinin bağımsız sinema endüstrisinde de sürdürüldüğünü göstermektedir (Wyatt, 2000: 84).

[16] Film, imdb.com verilerine göre 1981 yılının Kasım ayında Türkiye'de, "*Yabancı*" adıyla gösterime girmiştir (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

1978) filmiyle beraber korku sinemasını farklı bir noktaya taşımıştır. Benzer şekilde, Falcon International Pictures bünyesinde çekilen *Yabancı* (1978) izleyiciye film anlatısındaki canavarın gözünden bakma olanağı sunan sabit kamera çekimleriyle yapıldığı dönem için yenilikçi özelliklere sahiptir (Odell ve Blanc, 2011: 114-115). Adı geçen filmlerin sunduğu yeniliklerin etkisiyle çeşitlenen slasher filmlerinin esnek anlatı yapıları, tıpkı ilk örnekleri 1930'larda ortaya çıkmaya başlayan canavar filmlerinde olduğu gibi, stüdyoların ekonomik ve aynı zamanda izleyiciyi etkileme gücü olan çeşitli korku filmleri üretmelerine olanak sağlamıştır (Nowell, 2011: 24). Böylece Hollywood'un aşina olduğu, daha önce gişede kâr getiren anlatıların tekrarına dayanan yapım stratejisi, bu dönemin korku sinemasında tekrarlanmıştır.

EKLER bölümünün EK 2 kısmında yer alan "1973 – 2000 Yıllarında Gösterime Giren Korku Film Serileri" başlıklı tablo incelendiğinde 1970 ile 2000 yılları arasında büyük ve küçük stüdyoların çektikleri korku ve slasher türündeki pek çok yapımın devam filmlerinin olduğu görülmektedir. Blockbuster korku yapımlarına bakıldığında, Warner Bros.'un dönemin korku türünün popülerliğini temsil eden yapımlardan olan *Şeytan* uyarlamasını *Şeytan II: Aykırı* (*Exorcist II: The Heretic*, 1977, John Boorman) ve *Şeytan 3* (*The Exorcist III*, 1990, William Peter Blatty) filmleriyle sürdürdüğü dikkati çekmektedir. Benzer şekilde *Jaws* filmiyle korku türünün yüksek bütçeli yönünü temsil eden Universal Pictures, bu anlatıyı *Jaws 2* (1978, Jeannot Szwarc), *Jaws 3* (1983, Joe Alves) ve *Jaws 4: İntikam* (*Jaws: The Revenge,* 1987, Joseph Sargent) filmleriyle çeşitlendirmiştir. Bu noktada dönemin diğer korku serilerine değinmeden önce, korku sinema endüstrisinde gittikçe popülerleşen devam filmi (*series*) stratejisinin, ilk bakışta benzer görünen ancak bariz bir şekilde farklı bir stratejiyi ifade eden yeniden yapım (*remake*) uygulamasından farklı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Nitekim devam filmleri, daha önce gösterime giren bir film anlatısının yeni bir parçasını, böylece önceki filmdekilere benzer karakterleri barındırmasına rağmen farklı bir öyküyü aktaran yapımlardır.

Diğer taraftan bir filmin yeniden yapımı[17], daha önce gösterime giren bir filmin senaryosundan yola çıkılarak yeniden görselleştirilmesini ifade etmektedir (Aktulum, 2018: 70-71).

1980'li yıllarda Hollywood korku sinemasının çoğunlukla katliam anlatılarına dayanması sebebiyle bazı sinema tarihçileri bu dönemi "slasher furyası" olarak adlandırmıştır. Bu isimlerden biri olan Richard Nowell (2011: 108) slasher yapımlarındaki artışı, John Carpenter'ın Falcon International Pictures bünyesinde çektiği *Yabancı* (1978) filminin edindiği gişe başarısıyla ilişkilendirmektedir. Slasher filmlerinin şiddet ve çıplaklık dolu anlatılarıyla genellikle dönemin genç izleyici kitlesini hedefleyen bir görsel estetiği benimsemesinin özellikle bağımsız stüdyoların odaklandığı slasher korku yapımlarının popülerliğinde etken olduğu söylenebilir. Öyle ki Timothy Shary (2003: 497) 1980'li yıllarda gençler hakkında yapılan filmlerin genç insanların sorunlarını ve onların cinsel gelişim dönemlerindeki dönüşümü istismar edecek bir anlatı formülüne dayandığını ifade etmektedir. Yazarın gençlik filmlerine dair bu çıkarımı, doğrudan slasher korku filmlerinin anlatı çizgisine uymaktadır. Nitekim toplamda yedi filmden oluşan *Yabancı* serisi, Michael Myers adındaki psikopat bir seri katili merkeze alarak, çoğunlukla gençlerden oluşan kişileri öldürmek için eyleme geçtiği bir anlatıyı tekrarlamaktadır. Bu anlatı *Maniac* (1980, William Lustig), *Cani*[18] (*Dressed to Kill*, 1980, Brian De Palma), *Prom Night* (1980, Paul Lynch), *Gece Avı* (*Visiting Hours,* 1982, Jean Claude Lord) gibi filmlerde sürdürülür.

Bu dönemde ilk filmde edindiği gişe başarısı sonrasında seri hâline getirilen tek korku yapımı *Yabancı* (1978) ile sınırlı kalmamıştır. Bağımsız şirketlerden biri olan Renaissance Pictures bünyesinde çekilen, yönetmenliğini Sam Raimi'nin yaptığı *Şeytanın Ölüsü* (*The Evil Dead*, 1981), *Vahşet* (*Evil Dead II*, 1987) ve *Karanlığın Ordusu* (*Army of Darkness*, 1992) filmleri katliam türündeki film anlatısını doğaüstü ve şeytani varlıklarla birlikte ele alması bakımından farklı bir noktadadır. Benzer şekilde, 1993 yılında Warner Bros. bünyesine girene

---

[17] Bu noktada yeniden yapım (remake) uygulamasının uyarlama (adaptation) stratejisinden de farklı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Nitekim uyarlama, farklı iki medya arasındaki (örneğin romandan sinemaya) dönüşümü zorunlu kılmaktadır. Öte yandan yeniden yapım, yalnızca aynı görsel formun kurallarıyla oluşturulan iki film arasındaki göstergelerarası bir dönüşümü ifade etmektedir (Aktulum, 2018: 70). Vurgulanan ayrıma rağmen iki uygulamada da anlatının metinlerarası dönüşüm sürecine dâhil olduğu açıktır. Nitekim, bu çalışmanın odağında olan "Dracula'nın korku unsuru olarak metinlerarası dönüşümü" süreci, medyalar arasındaki form ayrımından çok hem yeniden yapımda hem de uyarlamada "korkutma" niteliğinden bir şey kaybetmeyen karakterin (canavar veya insan) temsilleriyle ilişkilidir.

[18] Film, imdb.com verilerine göre Türkiye'de "*Cani*" adıyla gösterime girmiştir (Erişim Tarihi: 30.06.2021).

dek bağımsız bir şirket olarak film üreten New Line Cinema'nın *Elm Sokağı Kâbusu* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984, Wes Craven) ile başlayan ve 1984-1991 yılları arasında toplamda altı filmle devam eden korku serisi, dönemin katliam anlatılarına uygun olan ancak canavarın ölü bir beden üzerinden aktarıldığı bir anlatıya dayanmaktadır. Stacey Abbott (2010: 28) özellikle *Elm Sokağı Kâbusu* serisinin, yalnızca ilk beş filmiyle yurtiçi ve yurtdışı pazarda 400 milyon doların üzerinde gişe kârı elde ederek dönemin korku sinema pazarında dikkat çeken bir başarıya imza attığını aktarmaktadır. Seriyi önemli kılan noktalardan bir diğeri, New Line Cinema'nın anlatıyı farklı ürünler aracılığıyla sürdürerek film üzerinden elde ettiği gelirleri artırmayı başarmasıdır. Nitekim stüdyo, korku serisinin antagonisti olan Freddy Krueger'ı kullanarak çeşitli rol yapma oyunu, hikâye kitabı, boyama kitabı, video oyunu gibi farklı medya kanallarını ve aynı zamanda saat, yo-yo oyuncakları, sakız ile eldiven gibi çocukları hedefleyen ürünleri piyasaya sunmuştur. Böylece henüz filmi izlememiş kişiler bile adı geçen ürünler aracılığıyla korku serisine dair fikir sahibi olmuşlardır.

Hollywood korku sinemasında slasher furyasını, yeni anlatı formülleri, kesme-biçme görüntülerinin görsel estetik başarısı ve bunların sonucunda elde edilen gişe kârlarının yanı sıra dönemin sosyo-politik konjonktürü çerçevesinde değerlendirmek de mümkündür. Nitekim dönemin ABD başkanı olan Ronald Regan'ın muhafazakâr politikalarının Hollywood sinemasını ve korku türünü etkilediği görülmektedir. Valantin (2006: 59) 1980'li yılların başında Reagan'ın hükümetin temel politikasını Sovyet karşıtlığı üzerine inşa ettiği bilgisini aktarmaktadır. Valantin'e göre (2006. 49) Reagan, Vietnam Savaşı'ndan bu yana ABD toplumu üzerinde hâkim olan olumsuz atmosferi ve hükümete yönelik güvensizlik duygularını ortadan kaldırmak amacıyla, o dönemde ülkenin tehditlerle karşı karşıya olduğu izlenimi vermiştir. Yazar, Reagan'ın 16 Mart 1986 tarihinde yaptığı televizyon konuşmasında ABD'nin büyük çaplı stratejik kuşatmalarla yüzleşmek zorunda olduğu mesajını vurgulayarak, toplum üzerinde milli güvenlik mekanizmalarını harekete geçirmek, böylece gücünü pekiştirmek amacı taşıdığını ifade etmektedir (Valantin, 2006: 51). Bu konuyu Hollywood sinemasına yaklaştıran gelişme ise sinema endüstrisinin ABD başkanının sık sık vurguladığı Sovyet, komünist ve terörist gibi tehdit unsurlarına kayıtsız kalmamasıdır.

Bu dönemin Hollywood sinemasında *Kızıl Şafak* (*Red Dawn*, 1984), *Invasion USA* (1985), *Rocky IV* (1984), *The Beast of War* (1988) ve *Rambo III* (1988) gibi Sovyetler

Birliği'nin stratejik bir tehdit olarak konumlandırıldığı, Regan'ın görüşlerini yansıtan (*Reaganite*) filmler yapılmıştır. Öte yandan Reagan'cı görüşün muhafazakâr eğiliminin Hollywood sinemasında tek tezahürünün "milli güvenlik" düşüncesiyle sınırlandırılmadığını belirtmek gerekir. Söz konusu korku türü olduğunda, film anlatılarındaki muhafazakâr görüşün çoğunlukla toplumun ahlaki kodları üzerinde kendini gösterdiği söylenebilir. Bu konuda Wood (2003: 173-174) 1980'li yıllarda korku sinemasının, özellikle slasher türü yapımlarla, Reagancı anlayışın cinsellik ve sosyallik gibi konularda benimsediği muhafazakâr ideolojiyi yansıttığını ifade eder. Örneğin bu dönemin slasher filmlerinde genç karakterlerin evlilik dışı cinsel aktiviteleri sonucunda cezalandırıldığı anlatı yaygınlığı dikkat çekmektedir[19]. Benzer görüşü destekleyen Shary (2003: 504), 1980'li yıllarda korku türü yapımlarında cinsel açıdan aktif olduğu veya cinselliklerini keşfetmeye meraklı oldukları için ahlaki açıdan yozlaşan, bu konudaki eylemlerini veya kararsızlıklarını yaşamlarıyla ödeyen gençlerin yer aldığı slasher anlatılarına dikkat çekerek, bu filmlerin özellikle genç izleyiciler tarafından rağbet gördüğünü aktarır. Böylece 1980'li yıllarda korku sinemasının, özellikle slasher türü yapımlarıyla, dönemin cinsellik ve toplumsal ahlâk alanında egemen olan muhafazakâr kodları yansıttığı söylenebilir.

Slasher türü çoğunlukla bağımsız stüdyoların bir ürünü gibi görülse de, dönemin majör şirketleri, özellikle devam filmleriyle, yüksek kâr getiren katliam anlatılarına kayıtsız kalmamışlardır. Paramount Pictures *13. Cuma* (*Friday the 13th*, 1980, Sean S. Cunningham) ile başlayan slasher anlatısının ardından 1980-1993 arasında yaptığı dokuz devam filmiyle dönemin seri katil filmlerine katkı sağlamıştır. Diğer majör şirketlerden biri olan MGM ise *Kötü Ruh* (*Poltergeist*, 1982, Tobe Hooper) ile başlayan korku anlatısını iki devam filmiyle çeşitlendirmiştir. 1975-1987 yılları arasında yüksek bütçeli korku yapımlarından "*Jaws*" anlatısını seri hâline getiren Universal Pictures korku sinemasında slasher anlatılarına daha geç dahil olarak, şeytani bir ruhun hapsedildiği oyuncak bir katil bebeğin merkezinde yer aldığı *Çocuk Oyunu* (*Child's Play*, 1988, Tom Holland) filmini çekmiş ve bu üretimi *Çocuk Oyunu* 2

---

[19] Wood (2003: 174-175) ayrıca *Friday the 13th* (1980), *He Knows You're Alone* (1980) ve *Hell Night* (1981) gibi filmlerde belirginleşen "kadın kurban" karakterlerinin 1960 ve 1970 yılları arasında yaygınlaşan feminizm hareketine bir karşılık olduğunu ifade etmektedir. Nitekim Hollywood sinemasının klasik anlatılarında öldürülen veya şiddet gösterilen kadın, genellikle erkeğin içindeki ilkelliği ortaya çıkarmasıyla suçlanan hayat kadını ya da kaçırıldıktan sonra zarar gören ancak mutlaka kurtarılarak ahlaki değerleri onarılmış olarak sunulan kadın olurken; slasher filmlerinde öldürülen veya şiddet gören kadın "bekaret", "eş" ve "anne" gibi rollere zarar veren, onlara direnen karakter olarak temsil edilmiştir.

(*Child’s Play 2*, 1990, John Lafia), *Çocuk Oyunu* 3 (*Child’s Play 3,* 1991, Jack Bender), *Chucky'nin Gelini* (*Bride of Chucky*, 1998, Ronny Yu) filmleriyle seri hâline getirmiştir[20].

EKLER sayfasında yer alan EK 2 başlıklı tabloda aktarılan slasher serilerinin devam filmleri 1990’lı yıllarda devam ederken, bir yandan da yetişkin izleyici kitlesini hedefleyen korku yapımları üretilmiştir. Dönemin bağımsız stüdyolarından biri olan Orion Pictures korku yazarı Thomas Harris’in çok satan aynı isimli romanından uyarlanan *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, 1991, Jonathan Demme) filmini psikolojik korku melodramı olarak pazarlayarak, dönemin katliam filmlerinin aksine yetişkinlere yönelik bir anlatıyı perdeye taşımıştır (Erus, 2005, 97-98). Ayrıca 20 milyon dolarlık bütçesine karşın 130 milyon dolarlık bir gişe kârı elde etmesinin yanında, 1992 yılının Akademi Ödülleri’nde “En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Senaryo” gibi prestijli ödüller kazanarak stüdyoların prestij korku yapımlarına ilgisini tetiklemiştir (Abbott, 2010: 29). *Kuzuların Sessizliği* filminin yakaladığı başarıdan etkilenen diğer stüdyolar kısa zamanda yüksek bütçeli ve korku sineması pazarında hâkim olan tutumun aksine, hem genç izleyicileri hem de yetişkinleri hedefleyen korku yapımları üretmeye başlamıştır. Bu eğilimin ilk ve en dikkat çeken örneği ise Francis Ford Coppala’nın *Bram Stoker’s Dracula* (1992) filmidir. Abbott (2010: 29) Columbia Pictures’ın 1931 yılından bu yana çeşitli uyarlamaya kaynaklık eden *Dracula* romanını dönemin yetişkin izleyicilerine hitap edecek potansiyele dönüştürmek amacıyla yalnızca “korku” olarak değil, aynı zamanda “romans” ve “dram” türü olarak pazarladığını belirtmektedir.

Columbia’nın *Bram Stoker’s Dracula* filmi özelinde benimsediği pazarlama tutumunun yeni bir uygulama olmadığını belirtmek gerekmektedir. Romanın Universal Pictures bünyesinde çekilen 1931 tarihli versiyonu da genel izleyiciyi hedefleyen bir yapım olarak pazarlanmıştır. Üstelik daha önce de belirtildiği üzere bu strateji, Universal Pictures öncülüğünde prestij konumunda olan her korku yapımı için geçerliliğini korumuştur. Oysa Columbia Pictures, Universal’dan farklı olarak 1992 yapımında roman yazarı Bram Stoker’ın adını kullanarak, filmin ana kaynağa olan bağlılığını vurgulamakla birlikte filmin tanıtım ve pazarlama sürecinde “Aşk Asla Ölmez (*Love Never Dies*)” sloganıyla Dracula anlatısının yalnızca korku değil, aynı zamanda romantizme dair unsurlar barındırmıştır. Öyle ki Abbott

[20] Stüdyoların bahsi geçen yapımlarına dair bilgiler, imdb.com (Erişim Tarihi: 04.01.2021) adresinden derlenmiştir.

(2010: 30) filmin tanıtım sürecinde kullanılan bu sloganın korku sinema tarihinde bir vampirizm anlatısının korku yerine romantizm duygusuyla pazarlandığı ilk film olduğuna dikkat çekmektedir. O hâlde *Bram Stoker's Dracula* filminin önceki uyarlamalardan ve dönemin korku sinema pazarından farklı olarak yalnızca genç izleyiciyi hedeflemediği, aynı zamanda anlatının gotik ve romantik yönlerini öne çıkararak yetişkin izleyicileri de filmi izlemeye teşvik ettiğini söylemek mümkündür. Bu düşünceyi destekleyen unsurlardan biri de yıldız oyuncu kullanımıdır. Bu dönemde Winona Ryder ve Keanu Reeves gibi yıldızlar dönemin genç izleyicileri arasında popüler bir konumdadır. Öte yandan Gary Oldman ise İngiliz bağımsız sineması aracılığıyla popülerlik kazanan ve Dracula karakterinin "korkunç" yönlerinden çok, "seksi" ve "romantik" yönlerini öne çıkaran bir yıldız oyuncudur. Abbott (2010: 31) Columbia Pictures'ın Dracula karakterini üstlenen Gary Oldman aracılığıyla, tıpkı eserin uyarlandığı gotik edebiyatın okur kitlesinde olduğu gibi, özellikle yetişkin kadın izleyicileri hedefleyen dönemsel bir romantik mizansen kurmayı amaçladığını ifade etmektedir[21].

Francis Ford Coppala'nın *Bram Stoker's Dracula*'sını dönemin korku sinema pazarı açısından önemli kılan noktalardan diğeri, Universal Pictures'ın *Jaws* filminde veya New Line Cinema'nın *Elm Sokağı Kâbusu* (1984-1991) serisinde olduğu gibi, filmi sinema perdesindeki anlatının ötesine taşıyıp, Dracula karakterini farklı ürünlerle çeşitlendirerek filme popülerlik kazandırmasıdır. Bu uygulama ilk bakışta blockbuster stratejisinin alışılageldik bir tutumu olarak görünmesine rağmen, dönemin diğer stüdyolarının aksine, Columbia Pictures'ın bu stratejiyi geleneksel bir korku anlatısı üzerinde kullanmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Sonuç olarak film 1992 yılında gösterime girdiğinde aynı zamanda filmin uyarlandığı roman farklı kapak ve görsel tasarımlarla yeniden basılarak aynı anlatı grafik romanlara ve çizgi romanlara aktarılmıştır. Diğer taraftan film anlatısıyla bağlantısı olan tabut biçiminde el çantaları, filmin logosunun yer aldığı deri ceketler, filmin posterinde yer alan çörten (*gargoyle*) figürlerinden oluşan küpeler ve tişörtler tasarlanmıştır (Abbott, 2010: 30). Ayrıca Abbott (2010: 31) bu örneklerin bahsi geçen ürünlerle sınırlı kalmadığını, stüdyonun filmi mümkün

[21] Francis Ford Coppala'nın 1990'lı yılların prestij korku yapımlarından olan *Bram Stoker's Dracula* (1992) filmi, yalnızca dönemin izleyici kitlesine yönelik değişiklikleri değil, aynı zamanda korku türüne ve özellikle uyarlama yapımın temelini oluşturan Dracula karakterinin yapısına yönelik dönüşümleri barındırması açısından önemlidir. Öte yandan bu bölümün Hollywood korku endüstrisinin genel çerçevedeki dönüşümüne odaklanması ve metnin bütünlüğünü koruma ereği sebebiyle Dracula anlatısı özelinde bahsi geçen dönüşümler ve farklılıklar çalışmanın ilerleyen bölümlerinde incelenmektedir.

olabildiğince farklı medyalarda gösterme amacının sonucunda dönemin popüler video oyun konsolu Sega ile anlaşarak Coppola'nın yönetmenliğinde filmin atmosferini yansıtacak bir video oyunun yapılarak pazarlandığını aktarmaktadır.

Dönemin slasher yapımlarından farklı olarak, klasik dönemin korku filmlerinde olduğu gibi, genel izleyici kitlesini hedefleyen bir pazarlamayla gösterime giren *Bram Stoker's Dracula* filminin ulaştığı ticari başarı ve popülerlik, diğer stüdyoları da geleneksel canavar anlatılarını yeniden ele almaya cesaretlendirmiştir. Bu gelişmenin ardından ilk olarak Universal Pictures tarafından 1931 yılında uyarlanan *Frankenstein* (1818, Mary Shelley) romanı TriStar Pictures bünyesinde *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, Kenneth Branagh) adıyla yeniden çekilmiştir. Aynı yıl Columbia Pictures'ın *Kurt* (*Wolf*, 1994, Mike Nichols) filmiyle klasik korku sinemasının popüler "kurt adam" anlatısını gün yüzüne çıkardığı görülmektedir. Geleneksel korku anlatılarının farklı bir uzantısı ise TriStar Pictures'ın Dr. Jekyll ve Mr. Hyde karakterini barındıran *Mary Reilly* (1996, Stephen Frears) filmidir. Öte yandan *Mary Reilly* filmi diğer gotik anlatılardan farklı olarak, korku karakterlerinin olduğu orijinal kaynaktan uyarlanmadığı için farklıdır. Nitekim 1930'lardan bu yana yapılan korku uyarlamaları gotik yazar Robert Louis Stevenson *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) romanına dayanırken, bu film Valerie Martin'in aynı romanın alternatif bir öyküsünü anlatan *Mary Reilly: The Untold Story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1990) romanından uyarlanmıştır. Her iki durumda da merkezinde klasik gotik edebiyatın ve korku sinemasının geleneksel canavar anlatılarından olan Dr. Jekyll ve Mr. Hyde karakterini barındırması, filmi *Bram Stoker's Dracula* ile başlayan klasik canavar furyasının yeniden yapımları arasında konumlandırmayı mümkün kılmaktadır. Dracula, Kurt Adam, Frankenstein'ın Canavarı, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde gibi klasik korku canavarlarını romantizm ve aksiyon uylaşımlarıyla yeniden ele alan korku yapımlarının 1990'lı yıllardaki son örneği ise, 1999 yılında yalnızca iç pazarda 155 milyon doların üzerinde gişe kârı edinen *Mumya* (*The Mummy*, 1999, Stephen Sommers) filmidir. Universal Pictures'ın ilkin Boris Karloff'un başrolde yer aldığı *Mumya* (1932, Karl Freund) filmiyle korku sinemasına dâhil ettiği "mumya" karakteri, stüdyonun 1999 yılındaki yapımıyla yeniden popüler bir anlatı hâline gelmiştir (Kendrick, 2010: 144; Abbott, 2010: 31).

Görüldüğü üzere doksanlı yılların Hollywood korku sineması katliam filmleriyle, gişede başarısını kanıtlayan slasher yapımlarının devam filmleriyle ve bir yandan da otuzlu

yıllarda korku sinemasının yerleşik bir tür hâline gelmesini sağlayan klasik canavar anlatılarının yeniden yapımlarıyla oldukça çeşitli bir yapı sunmaktadır. Bunlara ek olarak, Wes Craven'ın Miramax'in bünyesindeki Dimenson Films aracılığıyla çektiği *Çığlık* (*Scream*, 1996) filminin adını geçirmek gerekir. Nitekim diğer prestij korku yapımlarının aksine, ilgiyi yeniden genç izleyicilere yönelten bir yapım olan *Çığlık,* seksenlerin katliam anlatılarını anımsatan olay örgüsüyle slasher türünün doksanlı yıllardaki temsilcisi olarak görülebilir. Ayrıca Richard Nowell (2011: 7) *Scream* filmiyle birlikte edindiği gişe başarısı sonrasında gösterime giren *Çığlık 2* (*Scream 2*, 1997) ve *Çığlık 3* (*Scream 3*, 2000) gibi devam filmlerinin, anlatının merkezine kadın karakteri yerleştirmesi ve dönemin genç kadın izleyicilerini slasher türüne aşinalık kazandırmayı amaçlaması sebebiyle önemli olduğunu vurgulamaktadır.

Hollywood korku sineması doksanlı yıllar boyunca ilerleyen dijital teknolojiyle oluşturulan görsel efektlerle (*CGI teknolojisi*) çeşitlenen prestij yapımlarla ve slasher filmlerle üretimlerini sürdürürken, 1999 yılında gösterime giren *Blair Cadısı* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) filmi, yapım ve pazarlama açısından yalnızca korku sinema tarihinde değil, aynı zamanda sinema endüstrisinde iz bırakan gelişmeleri tetiklemiştir (Monaco, 2013: 312; Turner, 2014: 10). Aynı yıl 55 milyon dolar bütçeyle çekilen *Altıncı His* (*The Sixth Sense*, 1999, M. Night Shyamalan) ve 80 milyon dolar bütçeyle çekilen *Mumya* (1999, Stephen Sommers) korku filmlerinin aksine, 60 bin dolar gibi oldukça düşük bir bütçeyle yapılan *Blair Cadısı,* ucuz film yapımına imkân sunan dijital kameraları kullanarak ilerleyen dönemde bağımsız sinemacılar arasında yaygınlaşan yapım pratiğini korku türünde popüler hâle getiren ilk film olarak önem kazanmaktadır. Ayrıca bağımsız bir yapım şirketi olan Haxan Films bünyesinde çekilen ve Maryland topraklarında yaşadığı varsayılan cadı efsanesinin belgeselini çeken üç sinema öğrencisini konu edinen *Blair Cadısı* filmi, sahte-belgesel (*mockumentary*) türünün bir örneği olarak kabul edilmektedir. Elif Demoğlu (2014: 125) korku sahte-belgesel türünün, korku sinemasında sahte-belgesel türünün gerçeklik anlayışına yönelik uzlaşımlarının kullanılmasıyla ortaya çıktığını ifade etmektedir[22]. Olay örgüsünde kurgusal bir anlatı olan Blair Cadısı'nı gerçek bir olaymış gibi ele alan film, aynı zamanda el kamerası

[22] Demoğlu (2014: 126-129) korku sinemasının sahte-belgeselin gerçek-gibilik biçemini kendisine mâl ederek, korku etkisini artırdığını ifade etmektedir. Yazar tamamen kurmaca olan ancak izleyiciler tarafından yaşanmış olayların belgeleri olarak algılandığı korku sahte-belgeselleri "Buluntu Film (Found-Footage)" ve "Şok Edici Belgesel (Shockumentary, Mondo Film)" olarak sınıflandırır. İmgelerin pornografik, vahşi ve tiksindirici yapısına odaklanan bu anlatılar, korku sinemasının geleneksel yapısı göz önüne alındığında farklı bir yerde konumlanır.

çekimler ve amatör oyunculuklarla dönemin korku sinemasının görsel biçeminin dışında duran bir yapı sunmaktadır (Turner, 2014: 18). Ayrıca, yapım pratiklerine ek olarak filmi korku sinema endüstrisinde önemli noktaya taşıyan unsurlardan birinin, pazarlama süreci olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Blair Cadısı, doksanlı yılların ortasından bu yana önemli bir iletişim aracı olan interneti tanıtım ve pazarlama amacıyla kullanması bakımından sinema endüstrisi üzerinde büyük bir etki bırakmıştır. Turner'ın (2014:79) dikkat çektiği üzere internetin tüketicilere ulaşma potansiyelini ilk kullanan yapımlardan biri olan *Blair Cadısı,* stüdyonun kurduğu "blairwitch.com" isimli web sitesinde, filmde bulunmayan bilgilere yer vererek, izleyicileri film anlatısıyla etkileşim kurmaya teşvik etmiştir. Web sitesinde "Blair Cadısı" anlatısını bir mitoloji olarak nitelendiren stüdyo, filmde geçen anlatıyı 1785 yılına dayanan olaylarla ilişkilendirerek aynı zamanda film karakterleri hakkında bilgi ve fotoğraflar yayınlamıştır. Bu kullanım filmin sahte-belgesel yapısını pekiştirmekle birlikte, henüz filmi izlemeyen internet kullanıcıların anlatıya ilgi göstermesini, filmi izleyenlerin ise internet sayfasını ziyaret ederek, onların *Blair Cadısı* anlatısı etrafında şekillenen hayran topluluğu oluşturmalarını sağlamıştır. Filmin yapıldığı dönemde yaygın olmayan bu tanıtım stratejisi sonucunda stüdyo 60 bin dolarlık bütçesine karşılık 240 milyon doların üzerinde gişe kârı elde ederek 2000 öncesi korku sinema endüstrisinin en önemli yapımlarından biri olarak yerini almıştır (Turner, 2014: 80-81). Hollywood endüstrisinde korku sineması *Blair Cadısı* filminden sonraki dönemindeyse, ABD toplumunda ortaya çıkan olayların tetiklediği birtakım gerçek korku deneyimleri sonrasında daha farklı dönüşümlere sahne olmuştur. Çalışmanın bir sonraki bölümünde sözü geçen olaylara ve sinema endüstrisine olan etkilerine odaklanılacaktır.

2.6. Binyılın Ertesinde Hollywood: 2001 – 2020 Yıllarında Korku Sineması

Yirmi birinci yüzyıl Hollywood endüstrisi için devinimin hızla devam ettiği bir dönemin kapılarını aralamıştır. Çok boyutlu yapılanmalarını büyük ölçüde tamamlayan majör stüdyoların öncülüğünde yüksek bütçeli film yapımları devam ederken yapım, dağıtım ve gösterim alanında birtakım yenilikler yaşanmıştır. Dixon ve Foster (2011: 8) film yapımındaki yenilikleri, dijital görüntü yaratmada ulaşılan teknoloji sayesinde stüdyoların filmsel uzam, kostüm ve hatta oyuncu kullanımı bağlamında maliyetlerin azalması olarak ifade etmektedir.

Ayrıca bu dönemde kurgunun film üzerinde yapılmak yerine, AVID sistemi aracılığıyla bilgisayar ortamında yapılması sonucunda filmlerin dijital ortamda saklanması imkânı yaratılarak, bu yöntem sayesinde dağıtım masraflarının azalması sağlanmıştır. Böylece stüdyolar gelişen dijital teknolojilerin sayesinde görselliğin baskın olduğu ve sinema perdesinde bu görüntüleri izleyen seyirciyi, anlatıdan ziyade, görsel efektlerle cezbetmeyi amaçlayan yapımlara yönelmiştir (Erus, ve Künüçen, 2010: 283). Nitekim dijital görüntü yaratmada ortaya çıkan yenilikler filmlerin görsel açıdan kalitesini artırmakla birlikte IMAX gibi teknolojiler sayesinde sinema salonlarındaki film seyir deneyiminin kalitesini yükseltmiştir. Diğer taraftan Hollywood sinemasının 2000'den günümüze dek geçirdiği dönüşümün yalnızca teknolojik pratiklerin değil, aynı zamanda ABD toplumunu derinden etkileyen tarihi olayların etkisiyle şekillendiğini söylemek mümkündür. O hâlde Hollywood'un endüstriyel hareketliliklerini ve bunların korku sinemasındaki tezahürlerine geçmeden önce, ilk olarak 2000'lerin başında ABD'yi ve akabinde pek çok ülkeyi ilgilendiren tarihi olaylara değinmek gerekmektedir. Bu noktada ABD'nin sinema pazarı dahil olmak üzere, pek çok endüstride belirgin sonuçlar doğuran en önemli olayın 11 Eylül 2001 tarihinde gerçekleştiği söylenebilir.

11 Eylül 2001 tarihinde El-Kaide'ye bağlı teröristler tarafından kaçırılan uçaklarla New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Washington'da bulunan Pentagon'a yapılan saldırılar sonucu binlerce insanın hayatını kaybetmesiyle başlayan olaylar, uzun süreli değişimlerin başlangıcı olmuştur. Saldırıların 1812 yılında gerçekleşen İngiltere – ABD Savaşı'ndan bu yana anakaranın ilk kez zarar gördüğü bir olay olması gerçeği toplumda bir şok etkisi yaratmıştır. Öyle ki, New York'un sembol yapılarından biri olan İkiz Kuleler'in zarar görmesi o güne dek Hollywood sinemasında bilimkurgu ve aksiyon filmlerinde pek çok kez ele alınan bir konuyken, saldırı anının televizyonlardan canlı olarak yayınlanması travmatik bir durum olarak yorumlanmıştır (Valantin, 2006: 143-144). Kurgusal bir sahneden gerçek bir trajediye dönen bu olayın etkisinin şiddeti de büyük olmuştur. Nitekim binlerce kişinin hayatının kaybettiği olay sonrasında ABD Afganistan ile Irak'a savaş açarak küresel çapta korku ve güvensizlik ortamı yaratan bir terör savaşını başlatmıştır (Kellner, 2013: 133).

Sözü geçen saldırıların ekonomik, politik ve sosyal çerçevede pek çok etkisi olmakla birlikte bu olayın çalışmanın odağında olan Hollywood endüstrisini yakından ilgilendirdiğini

belirtmek gerekmektedir. Valantin'in dikkat çektiği üzere (2006: 146), saldırılar sonrasında dönemin hükümet başkanı George W. Bush'un danışmanları aracılığıyla Hollywood'un majör stüdyo temsilcileri ve oyuncu sendikası başkanlarıyla Amerikan dış politikasında "terörizme karşı savaş" fikrine filmleriyle destek olması için toplantı gerçekleştirmesi bunun en bariz kanıtıdır. Hollywood endüstrisinin dönemin ABD hükümeti ile olan bağlantılarını daha radikal fikirlerle savunan Mary K. Bloodsworth-Lugo ve Carmen R. Lugo-Lugo (2015: 8) ise 11 Eylül 2001'den sonra yapılan pek çok filmin, George W. Bush'un Amerikan ulusunu diğer uluslardan ayrıştıran politik söylemlerini pekiştirdiğini ifade ederler. Öyle ki yazarlara göre saldırılara savaşla karşılık veren Bush yönetiminin "biz ve onlar" retoriği, Hollywood filmleri aracılığıyla toplum içinde "Amerikan" ve "Amerikan Olmayan" ayrımıyla sınırlar yaratarak, belirli dönemlerde ABD toplumunda ortaya çıkan ırk ayrımcılığını da yeniden canlandırmıştır (Bloodworth-Lugo ve Lugo-Lugo: 2015, 9). Saldırıları gerekçe göstererek Afganistan'a askeri müdahalede bulunan ABD hükümetinin savaş doktrinini "önleyici savaş" olarak açıkladıktan sonra gösterime giren *Kara Şahin Düştü* (*Black Hawk Down*, 2001, Ridley Scott), *Düşman Hattı* (*Behind Enemy Lines*, 2001, John Moore), *Ölümüne Takip* (*Collateral Damage*, 2002, Andrew Davis) ve *Bir Zamanlar Askerdik* (*We Were Soldiers*, 2002, Randall Wallace) gibi filmler, Hollywood endüstrisinin ABD'nin siyasi ve politik konjonktürüne kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Benzer şekilde Kellner (2013: 59-60), 11 Eylül sonrasında Bush yönetiminin "terör" vurgusu üzerinden militarist bir gündem yaratarak Amerikan toplumunu ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularında ayrımcılığa ittiğini savunmaktadır. Ayrıca yazar bu dönemde Hollywood endüstrisinde liberal camianın da var olduğunu, dolayısıyla toplumu eleştiren filmler yapıldığını, ancak 11 Eylül'ün etkilerinin yeni olduğu dönemde Bush'un imajını ve söylemlerini eleştirmenin tabu olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir[23].

Yaşanan bu olayların Hollywood endüstrisindeki etkileri, özellikle, yukarıda örnekleri verilen felaket filmlerinde daha belirgin olmuştur. Korku sinemasına bakıldığında ise türü dönüşüme zorlayan başka unsurların varlığı sebebiyle daha karmaşık bir yapıdan bahsetmek mümkündür. Benzer görüşü aktaran Odell ve Blanc (2011: 119), 11 Eylül olaylarının Hollywood korku sinema endüstrisinde, tıpkı İkinci Dünya Savaşı veya Vietnam Savaşı

[23] Diğer taraftan Kellner (2013: 61) hükümetin Katrina Kasırgası ile rüşvet skandalı gibi bariz hatalarının ortaya çıkmasının ve 2008 seçimlerinde Barack Obama'nın başkanlık koltuğuna oturmasından sonra medyanın ve Hollywood'un Bush dönemine yönelik eleştirel tutumlarının daha belirgin olduğunu ifade etmektedir.

sonrasında olduğu gibi, bariz temsilleri ortaya çıkaracağının öngörülebileceğini, öte yandan durumun korku türünde biraz daha karmaşık olduğunu ifade etmektedirler. Zira 2001 yılı, ABD'deki panik havasının, hükümetin militarist söylemlerinin ve ekonomik belirsizliklerin toplumsal kaygıları artırdığı ve dolayısıyla gerçek korkunun belirgin olduğu dönemdir. Öte yandan bu dönem, aynı zamanda Hollywood sinemasının Asya sinemasıyla etkileşime girerek özellikle korku türünün uluslararası boyuta evirildiği, ayrıca internetin geçirdiği dönüşümün korku anlatılarını etkilediği bir zaman dilimini kapsamaktadır.

2000'li yılların Hollywood korku sinema pazarı, 1990'lı yılların popüler olan katliam filmlerinin ve devam filmlerinin yanı sıra *Blair Cadısı* filmiyle potansiyeli anlaşılan internetin etkilerinin görüldüğü, ayrıca Asya sinemasında gişe başarısını kanıtlayan korku filmlerinin yeniden yapımlarıyla öne çıktığı bir dönem olmuştur. Özellikle Asya korku sinemasına ait filmlerin ABD'de yeniden üretilmesi, Hollywood endüstrisinin 1980'den bu yana etkin olduğu küresel pazardaki konumunu pekiştirmesi açısından önemli görülmektedir. Bu noktada sahibi olduğu Vertigo Entertainment şirketi aracılığıyla Asya ülkelerindeki popüler korku filmlerinin yeniden yapım haklarının satışı konusunda Hollywood endüstrisine aracılık eden ve "Asya'nın korku sinema kültürünü ABD'ye taşıyan adam" olarak nitelendirilen Roy Lee, bahsi geçen endüstriyel refleksin öncüsü olarak görülmektedir (Klein, 2010: 5). Böylece Vertigo Entertainment'in girişimleri sonrasında, Japon yapımı *Ringu* (1998, Hideo Nakata) filmi DreamWorks bünyesinde *Halka* (*The Ring*, 2002, Gore Verbinski)[24], *Ju-On* (2002, Takashi Shimizu) filmi ise Columbia Pictures bünyesinde *Garez* (*The Grudge*, 2004, Takashi Shimizu) olarak yeniden çekilmiştir. Ayrıca Filipin sinemasının korku yapımlarından olan *Sigaw* (2004, Yam Laranas) Rightoff Entertainment tarafından *Yankı* (*The Echo*, 2008, Yam Laranas) adıyla, Güney Kore sinemasına ait *Jaghwa, Hngryeon* (2003, Jee-Woon Kim) filmi ise DreamWorks tarafından *Davetsiz* (*The Uninvited,* 2009, Charles Guard) olarak yeniden ele alınmıştır.

Christina Klein (2010: 6) Asya korku sinemasındaki filmlerin ABD'de yeniden çekilmesinin Hollywood'daki yapımcılarla birlikte Asyalı sinemacılara fayda sağladığına dikkat çekmektedir. Nitekim Hollywood şirketleri korku filmlerinin yeniden yapılması

---

[24] Erus ve Gürkan (2013: 206-217) *Ringu* filminin Hollywood bünyesinde yeniden yapımı olan *The Ring* filmi özelinde, korku anlatısı üzerindeki kültürel kodların Amerikanlaştırılma sürecinde geçirdiği dönüşümleri "Canavar Kadın" bağlamında aktarmaktadırlar.

karşılığında kendilerine telif öderken, bir yandan da Asya kökenli yönetmenlere sektörün kapılarını açmıştır. Örneğin Japon korku yapımı *Ju-On* (2002) filminin yönetmeni Takashi Shimizu, aynı zamanda Hollywood'da Columbia Pictures bünyesindeki yeniden yapımı olan *Garez* (2004) filminin yönetmenliğini üstlenmiştir. Benzer şekilde Hong Konglu yönetmenler Oxide ve Danny Pang (*Pang Brothers*) tarafından çekilen *Gin Gwai* (2002) filmi, Columbia Pictures bünyesinde *The Messengers* (2007) adıyla yeniden yapılmıştır. Ne var ki bu dönemde Hollywood endüstrisinin Asya yapımlarını yeniden yapım stratejisiyle kendi bünyesine dâhil etmesi, aynı zamanda küresel sinema pazarındaki rekabeti olumsuz yönde etkilediği için eleştirilmiştir. Klein (2010: 6) bu eleştirilerin en belirgininin, Hollywood endüstrisinin Asya sinemasının popüler filmlerini kendi yapım, dağıtım ve gösterim pratikleri çerçevesinde yeniden ele alarak izleyiciye sunmakla kalmayıp, hali hazırda kendisinden daha sınırlı kaynaklara sahip olan diğer film endüstrilerinin anlatılarını ve sinemacılarını kendisine bağlayarak, bu süreçte diğer sinema pazarlarının küresel boyuttaki rekabet yeteneklerini zayıflattığı düşüncesi olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan yazar, Asya sineması bünyesindeki korku filmlerinin Hollywood'da yeniden çekilerek Asyalı yapımcıların ve yönetmenlerin kendi ulusal sinema pazarında olmayan yapım, dağıtım ve gösterim olanaklarına ulaşmasını, stratejinin olumlu bir sonucu olarak nitelendirmektedir.

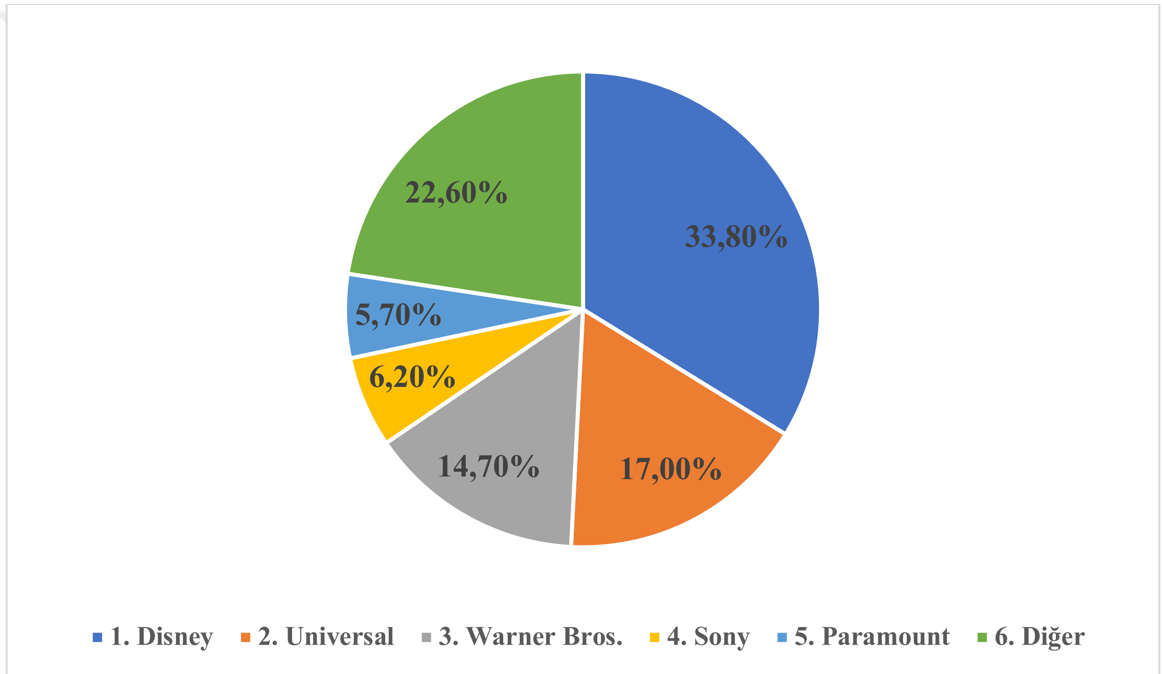
Dönemin Hollywood korku sinemasını ilgilendiren bir diğer gelişme, bazı noktalarda 1980 ve 1990 yıllarında popüler olan slasher filmlerine benzeyen ancak görsel şiddetin ve çıplaklığın daha ileri noktaya taşındığı anlatıları barındıran "*torture-porn*" filmlerinin popülerleşmesidir. İlk olarak ABD'li film eleştirmeni David Edelstein'in 2006 yılında New York dergisindeki "*Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn*" başlıklı yazısıyla yaşam bulan torture-porn kavramı, kısa sürede pornografik çıplaklık barındıran, aynı zamanda film anlatısında ve görsel biçimde şiddetin uç noktalarda yer aldığı korku filmlerini ifade eden bir alt tür olarak kabul görmüştür (Jones, 2013: 2). Bir yandan sinema eleştirmenleri tarafından çoğunlukla düşük standartlı, faydasız ve boş yapımlar olarak görülen torture-porn filmleri, diğer taraftan sinema pazarında finansal başarı ile popülerlik kazanması sebebiyle itibarı ve sınırları tartışılan bir alt tür olarak öne çıkmıştır (Jones, 2013: 30). Bedenin ifşasına yönelik görselliği barındıran torture-porn filmleri, çoğunlukla kurbanların bedenlerinin katil tarafından parçalandığı, korku unsurunun şiddet dolu eylemlerle ve çığlıklar aracılığıyla pekiştirildiği yapımlardır. Bu dönemde Hollywood korku sinemasındaki torture-porn anlatılarının öncüsü

olarak *Testere* (*Saw*, 2004, James Wan) ile *Otel* (*Hostel*, 2005, Eli Roth) filmleri öne çıkmaktadır (Kerner, 2015: 76). Evolution Entertainment ve Twisted Pictures bünyesinde gerçekleştirilen *Testere* 2004-2009 arasında yedi filmlik bir seri hâline getirilirken, Next Entertainment ve Lionsgate bünyesinde yer alan *Otel* ise 2005-2011 yılları arasında üç filmden oluşan bir seri hâlini almıştır.

Hollywood korku sinemasında torture-porn anlatılarının popülerliği sürerken, slasher türünün uzlaşımlarına bağlı kalan korku yapımlarının üretimi devam etmiştir. Sinema pazarında odağını genç izleyicilere yönelten New Line Cinema, stüdyoya 110 milyon doların üzerinde gişe kârı kazandıran *Son Durak* (*Final Destination,* 2000, James Wong) filmini 2003-2011 arasında çektiği dört devam filmiyle seri hâline getirerek, bu anlatının dönemin finansal açıdan başarı sağlayan korku yapımları arasında yer almasını sağlamıştır (Davis ve Natale, 2010: 46). 2000-2020 yılları arasında Hollywood korku sinemasında Asya filmlerinin ve torture-porn yapımlarının dışında dikkat çeken önemli olaylardan bir diğeri de, yetmişli yıllardan sonra gösterime giren ve gişede başarısını kanıtlayan pek çok blockbuster ile slasher filmlerinin yeniden yapım (*remake*) olarak tekrar pazarlanmasıdır. Ancak Hollywood korku sinemasında özellikle 2010 sonrasının yaygın formülü hâline gelen yeniden yapımları incelemeden önce, çalışmanın odağını bir kez daha Hollywood endüstrisinin genel yapısına çekmek faydalı olacaktır. Zira günümüz korku sinemasında da güncelliğini koruyan bu pratikleri irdelemek amacıyla öncelikle majör şirketlerin değişen konumlarına ve endüstride yerleşmeye başlayan bazı stratejilere değinmek gerekmektedir.

Bu dönemde Hollywood endüstrisindeki en önemli gelişmelerden biri, sektöre hâkim olan majör şirketlerin güç dengelerinin değişmesidir. Daha önce aktarıldığı üzere 1990'lı yıllarda endüstride pazar payı en yüksek olan stüdyolar Twentieth Century Fox, MCA/Universal (Matsushita), Paramount (Viacom), Columbia (Sony), Warner Bros. (Time-Warner) ve Disney'den oluşan ve "Büyük Altı (*Big Six*)" olarak nitelendirilen şirketlerdir. 2000'li yıllarda ise bu tablo değişime uğramıştır. Değişimlerin ilki, Universal şirketinin 2004 yılında NBC ile birleşmesiyle gerçekleşmiştir. Birleşme sonucu NBC Universal adını alan şirket, bünyesinde USA Network, SCI FI, Bravo, CNBC ve MSNBC gibi kablolu yayın kanalları, Universal Pictures stüdyosu, Hollywood ve Orlando'da tema parkları ve ABD sınırları içinde majör televizyon istasyonlarını barındıran bir yapıya bürünmüştür (NBC

Universal, Erişim Tarihi: 29.11.2020). Bir diğer gelişme 2018 yılında Texas merkezli, çok uluslu telekomünikasyon şirketi AT&T'nin Time Warner şirketini satın alarak, şirketin bünyesindeki Warner Bros. ve HBO'nun kontrolünü ele geçirmesidir (AT&T, Erişim Tarihi: 29.11.2020). Hollywood endüstrisinde en dikkat çeken gelişmelerden diğeri ise, 20 Mart 2019 tarihinde Walt Disney'in 71,3 milyar dolar karşılığında 20th Century Fox şirketini satın almasıdır (United States Securities and Exchange Commission Current Report, Erişim Tarihi: 12.05.2019). Bu satışın önemi, Hollywood tarihinde ilk kez majör bir şirketin başka bir majör şirketi bünyesine almasıdır. Böylece 1990'lı yıllardan bu yana "Büyük Altı (*Big Six*)" olarak adlandırılan majör stüdyoların sayısı beşe düşmüştür.



Grafik 2: Hollywood Endüstrisindeki Majör Şirketlerin Pazar Payları (2019)

Kaynak: (Boxofficemojo, "Major Studios", Erişim Tarihi: 12.05.2019)

Sözü edilen şirket satışlarının ve yatay birleşme hareketlerinin güncelliği dikkat çekmektedir. Grafik 2'de görüleceği üzere 2019 yılında Hollywood sinema endüstrisindeki pazar payının % 66,2'si Disney, NBC/Universal, Time Warner/Warner Bros./New Line, Sony ve Viacom/Paramount'tan oluşan beş şirkete aittir. Günümüzde Hollywood'un majör stüdyolarının blockbuster stratejisini yeni medyanın olanaklarıyla daha etkili bir şekilde kullanarak sürdürdüğü söylenebilmektedir. Akıllı telefonların, tabletlerin, Facebook,

Instagram, Twitter, YouTube gibi mecraların varlığı Hollywood'un pazarlama olanaklarını genişleterek filmlerin tanıtım stratejilerini çeşitlendirmeye teşvik etmiştir. Henry Jenkins (2006: 95-96) Hollywood endüstrisinin bünyesinde yer alan farklı medya kanallarına ek olarak yeni medyanın araçlarıyla sürdüğü pazarlama stratejisini "medyalar arası hikâye anlatıcılığı (*transmedia storytelling*)" olarak izah etmiştir. Farklı medya araçları aracılığıyla anlatının (hikâye) aktarılması esasına dayanan bir pazarlama türü olan medyalar arası hikâye anlatıcılığı, tam da Hollywood endüstrisinin sahip olduğu farklı araçların kullanımıyla başarıya ulaşan bir yapıdadır. Nitekim transmedya anlatımın ideal bir formunda, her araç sahip olduğu en iyi şekilde anlatıyı beslemelidir. Sözgelimi, hikâye bir film içinde işlenirken, bu anlatı televizyon, roman, çizgi-roman hatta oyunlar aracılığıyla genişletilebilmektedir. Dolayısıyla, medyanın olanakları arttıkça hikâye farklı kanallara ulaşabilmekte, böylece daha fazla tüketiciye hitap etmektedir. Diğer taraftan transmedya anlatı, farklı medya platformları üzerinden ana hikâyeye katkı yapan anlatıları da ortaya çıkarmaktadır. Yeni bakış açılarıyla anlatı deneyimleri, ürünü tazelemekte, bu da tüketicinin filme olan bağlılığını artırmaktadır. Sonuç olarak, 1970'li yıllardan bu yana blockbuster stratejisiyle medyalar aracı hikâye anlatıcılığının temellerini atan Hollywood endüstrisinin, yeni medyanın olanaklarıyla yapım, dağıtım ve gösterim üzerindeki hakimiyetinin sınırlarını genişlettiğini söylemek mümkündür.

Endüstride yaşanan değişimlerin etkisiyle, Hollywood stüdyolarının özellikle çizgi roman uyarlamalarından oluşan blockbuster yapımlarında bir patlama yaşanmıştır. Bu filmlerin çoğalmasında Warner Bros.'un alt şirketi olan DC Entertainment ile Disney bünyesinde yer alan Marvel Studios'nun rolü büyüktür. Çizgi roman blockbuster yapımlarının Warner Bros. şirketinin *Superman* (1978, Richard Donner), *Batman* (1989, Tim Burton) gibi daha eski filmlere dek uzandığı bilinmekle birlikte, gelişen sinema teknolojisiyle ve yeni medya olanaklarıyla çeşitlenen pazarlama stratejilerinin Hollywood endüstrisi için yeni kapılar açtığını öne sürmek mümkündür. Hollywood stüdyolarının çizgi roman odaklı blockbuster yapımlarında endüstriyel bağlamda dikkat çeken noktalardan biri, film anlatılarının ortak bir evrende konumlandırılarak şirketlerin üretimin ve tüketimin sürekliliği üzerine bir strateji benimsemiş olmalarıdır. Bu stratejinin en bariz örnekleri, Warner Bros. bünyesinde yer alan DC Entertainment'ın "DC Extended Universe" ve Disney bünyesinde yer alan Marvel Studios'un "Marvel Cinematic Universe" oluşumları altında sürdürdüğü yapımlardır. İki stüdyonun yarattığı sinemasal evren, çizgi roman anlatılarının uyarlandıkları filmde yer

aldıkları filmsel uzamı ifade etmektedir. Böylece, tıpkı çizgi roman kitaplarında olduğu gibi, şirketler süper kahramanların teker teker filmlerini yaparken, hepsi aynı filmsel uzam içinde olduğundan, her karakterin aynı anda ve aynı yerde bulunabileceği bir film de üretebilmektedir (Kılınç, 2017: 122). Behlil (2016: 29) Hollywood'un günümüzde küresel çapta etkin olan, devasa eğlence şirketleri tarafından yönetilerek "yerel endüstri" sınırlarını aştığını ve etkisini uluslararası alanda sürdüren bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Bu noktada Hollywood endüstrisinin son yıllarda uyguladığı pazarlama stratejilerinin, şirket yapılanmaları ve teknolojik faktörler sayesinde etki alanını daha da genişlettiği söylenebilir.

Bu dönemde Hollywood endüstrisini ilgilendiren gelişmelerden bir diğeri, 1922 yılında bu yana Hollywood'un majör stüdyolarının faaliyetlerini ABD sınırlarında ve küresel boyutta destekleyen bir kuruluş olan Sinema Filmleri Birliği'nin (*Motion Picture Association*, MPA) 22 Ocak 2019'da internet üzerinden film izleme hizmeti sunan Netflix'i bünyesine dâhil etmesidir. Böylece, endüstrinin 2020 yılındaki durumuna bakıldığında, MPA'ya üye olan şirketler şu şekilde sıralanmaktadır (Motion Picture Association, Erişim Tarihi: 12.05.2020):

- Walt Disney Studios Motion Pictures
- Paramount Pictures Corporation
- Sony Pictures Entertainment Inc.
- Universal City Studios
- Warner Bros. Entertainment Inc.
- Netflix Studios

Netflix'in MPA'ya üyeliği, o tarihe dek desteğini ve faaliyetlerini majör stüdyolar ile onların kontrolünde olan özel televizyon kanallarıyla sınırlayan MPA'nın, ilk kez internet üzerinden yayın yapılan dijital film stüdyosunu resmi olarak tanıması açısından oldukça önemlidir. Nitekim 1997 yılında Reed Hastings ile Marc Randolph tarafından kurulan Netflix, 2020 yılına gelindiğinde 190 ülkede, 183 milyon kullanıcıya hizmet veren küresel bir şirket konumuna ulaşmıştır (Netflix, Erişim Tarihi: 12.05.2020). Günümüzde Netflix'in dışında Amazon Prime ve Hulu gibi çevrimiçi film sağlayıcı platformlar kendi stüdyolarını kurarak

film üretimlerini sürdürmektedir. Ancak Netflix'in ABD ile sınırlı kalmayıp, film yapımını hizmet sağladığı diğer ülkelere taşıması dikkat çeken bir konudur. Farklı ülkelerde ve farklı dillerde pek çok film ve dizi üreten Netflix, çeşitli kültürel kodlardan oluşan ürünleri tek bir platforma taşıyarak tüketiciye çok yönlü anlatılar sunması bakımından yenilikçi bir anlayışa sahiptir. Bu noktada Netflix'in hem ABD içinde hem de küresel boyutta sinemacılar için alternatif bir alan sunduğunu ifade etmek mümkündür. Diğer taraftan Dixon (2019: 58) Netflix'in, televizyonun film dili ile sinemanın film dilinin uzlaşımlarını bir arada barındıran melez anlatıları ortaya çıkardığı konusunda eleştirildiğini aktarır. Bu konuda yazar Netflix, Amazon Prime, Disney ve Hulu gibi çevrimiçi film izleme olanağı sunan platformların sinema seyir deneyimini etkilediğini ifade etmektedir. Nitekim çevrimiçi film izleme alışkanlıklarının popülerleşmesi sonucunda geniş sinema perdesinin yerini televizyon, bilgisayar, tablet ve akıllı telefon, topluluk olarak film seyir deneyiminin yerini ise bireysel veya kısıtlı sayıda gruplardan oluşan seyir pratikleri almıştır (Dixon, 2019: 73). Her iki durumda da çevrimiçi film izleme platformlarının gün geçtikçe sinema endüstrisinin sınırları içine girdiğini söylemek mümkündür.

Son yıllarda Netflix'in kendi bünyesindeki yapımlarda Emmy Ödülleri'nde, Grammy Ödülleri'nde ve Akademi Ödülleri'nde adını duyurması, bununla birlikte Hollywood'un yıldız oyuncularıyla ve auteur yönetmenleriyle birlikte çalışması, bu platformun sinema endüstrisinin sınırları içinde olduğu düşüncesini kanıtlar niteliktedir. Böylece farklı türde yapımlar üreten, farklı dilde olmasına rağmen altyazı ve dublaj uygulamalarıyla dil sorununu aşan bir yapıya ulaşan çevrimiçi platformların, finansal çerçevede güçlenerek günümüz sinemasında etkin bir durumda olduğu söylenebilir. Söz gelimi, Amazon şirketinin sahibi Jeff Bezos'un *Yüzüklerin Efendisi* (*The Lord of the Rings*) serisinin telifini 250 milyon dolara satın alarak anlatının uyarlanacağı dizinin bütçesini 1 milyar dolar olarak duyurması, söz konusu yapım maliyetleri olduğunda günümüz çevrimiçi film sağlayıcılarının Hollywood'un majör stüdyolarıyla rekabet edecek düzeyde olduğunun bir göstergesidir (Dixon, 2019: 73). Ayrıca Hollywood endüstrisinin majör şirketlerinden biri olan Walt Disney şirketinin 12 Kasım 2019 tarihinde Disney+ adıyla kendi çevrimiçi platformunu kurmasını, majör şirketlerin 1970'li yılların VHS teknolojisi karşısındaki tutumlarıyla ilişkilendirmek mümkündür. Zira Walt Disney' şirketinin Disney+ girişimiyle son yıllarda endüstride etkinliği artan çevrimiçi yayın pazarından pay almayı ve sinema endüstrisinin gerektirdiği ticari rekabeti sürdürmeyi amaçladığı söylenebilir.

Çalışmanın odağı bir kez daha korku sinemasına çevrildiğinde, 2000 - 2020 yılları arasında Asya sinema pazarında başarısını kanıtlayan korku anlatılarının Amerikanlaştırıldığı filmlerle, 1980'li ve 1990'lı yılların katliam türünü pornografiyle ve görsel şiddetle çeşitlendiren torture-porn filmlerinin dışında, daha önce Hollywood stüdyoları tarafından çekilmiş olan korku filmlerinin yeniden yapımlarının öne çıktığı görülmektedir. EKLER bölümünün EK 3 kısmında yer alan "2003 – 2020 Yıllarında Hollywood Sinemasında Çekilen Yeniden Yapımlar" başlıklı tabloda, Hollywood sinemasında yeniden yapılan korku filmleriyle bu filmlerin Hollywood'da çekilen orijinal yapımlarına ait bilgiler derlenmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere, daha önce gösterime giren bir filmin senaryosundan yola çıkılarak yeniden görselleştirilmesini ifade eden yeniden yapım stratejisi, bu dönemde 1930'lardan 1990 sonlarına dek gösterime giren pek çok korku filmi üzerinden sürdürülmüştür. Heffernan (2014: 62) Hollywood sinemasında 2000 - 2009 yılları arasında yeniden yapılan korku filmleriyle sınırlandırdığı çalışmasında, korku türündeki yeniden yapımlara olan eğilimi Asya korku sinemasının etkisiyle açıklar. Bu etki, Hollywood'da yeniden çekilen Asya yapımlarında korkunun psikolojik yönlerine eğilen yapının Hollywood'un yerleşmiş olan geleneksel korku anlatıları üzerinde denenmesiyle sonuçlanmıştır. Böylece, seksenli yıllardan itibaren özellikle slasher filmleriyle kan ve şiddet odaklı bir anlatıya odaklanan Hollywood korku sineması, Asya yapımı korku anlatılarındaki psikolojik motifleri kendi özgün korku anlatılarıyla yeniden üretme yoluna girmiştir[25].

Hollywood korku sinemasının son yirmi yılında yaygın bir strateji olan yeniden yapım filmlerini, aynı zamanda endüstrinin "konumlandırma" ve "pazarlanabilirlik" çerçevesinde devam eden pazarlama süreci kapsamında değerlendirmek mümkündür (Miller vd., 2012: 480). Konumlandırma stratejisi, yeni bir ürünün yaratılması yerine izleyicinin zihninde var olan anlamların ve bağlantıların tekrarlanmasıyla gerçekleştirilmektedir. 1975'ten bu yana yaygın olarak kullanılan blockbuster stratejisinde çok satan edebiyat anlatısına veya bir bilgisayar oyununa dayanan konumlandırma uygulaması, günümüz korku sinemasında daha önce gişede başarısını kanıtlayan Dracula, Mumya, Kurt Adam, Frankenstein'ın Yaratığı, Zombi gibi

[25] Ayrıca olay örgüsünü psikoloji temelli bir anlatıya dayandıran öncü korku yapımlarından olan *The Sitxh Sense* (1999, M. Night Shyamalan)'in toplamda 672 milyon dolar gişe hasılatı ile dönemin finansal açıdan en başarılı yapımı olması, Hollywood korku sinemasının yeniden çekilen korku filmlerinde anlatının ve karakterin psikolojik boyutuna yönelmesinin sebeplerinden biri olabilir (Davis ve Natale, 2010: 46).

geleneksel canavarların yanı sıra Leatherface, Michael Myers, Jason Voorhees, Freddy Krueger gibi modern canavarların merkezde olduğu bir stratejiye evirilmiştir. 2000 sonrası korku sinemasında yeniden çekilen filmlerde canavarın konumlandırıldığı en belirgin örnek, *Elm Sokağı Kâbusu* (1984-1991) serisindeki Freddy Krueger ve *13. Cuma* (1980-1993) serisindeki Jason Voorhees karakterlerinin bir arada yer aldığı *Freddy vs. Jason* (2003, Ronny Yu) filmidir. New Line Cinema ve Paramount Pictures'ın gişe başarısını kanıtlayan yapımlarından türeyen iki farklı canavar anlatısı, adı geçen filmde bir araya getirilerek, izleyicinin zihninde var olan anlamları metinlerarası ilişkiye zorlayan bir yapıya dönüştürmektedir.

Adı geçen korku yapımları üzerindeki tutundurma stratejisi, aynı zamanda stüdyoların pazarlama stratejisini desteklemektedir. Hollywood sinemasının pazarlama faaliyetlerini irdeleyen Erus (2010: 129) sinema endüstrisindeki pazarlamanın seyir deneyimiyle olan ilişkisi açısından, diğer endüstrilerden farklı olduğuna dikkat çekmektedir. Zira seyircinin filme ücret ödemeden onu deneyimleme olanağının olmadığı endüstride pazarlama faaliyetleri, seyircinin filmi izlemeye karar vermesine yönlendirecek şekilde sürdürülmektedir; bu sebeple Erus (2010: 129) filmlerin marka değerlerinin, diğer endüstri ürünlerinden daha kısa süreli olduğunu ifade etmektedir. O hâlde, aynı zamanda izleyicilerin gerek korku türünün kodlarına, korku anlatısına veya korku karakterlerine aşina olduğu yeniden yapımlar, bir filmin fragman, poster, TV, radyo, dergi ve internet aracılığıyla tanıtımının uygunluğunu ifade eden pazarlanabilirlik sürecinde metinlerarası bağı mümkün kılmaktadır (Stam, 2014: 220; Erus: 2010: 134). Ayrıca EKLER bölümünün EK 3 kısmında yer alan "2003 – 2020 Yıllarında Hollywood Sinemasında Çekilen Yeniden Yapımlar" başlıklı tabloda adı geçen yeniden yapımların daha önceki yıllarda gişe başarısı kanıtlanmış korku filmlerine dayanması, stüdyoların bu seçimleri korku filmlerinin pazarlanabilirliği konusunda ortaya çıkabilecek riskleri azaltmaya yönelik bir stratejiyle sürdürdüğü düşüncesini güçlendirmektedir.

Bünyesindeki klasik korku filmlerini "Dark Universe" adını verdiği bütüncül bir anlatı evreninde yeniden çekeceğini duyuran Universal Pictures, günümüz Hollywood korku endüstrisinde yeniden yapım stratejisinin en güncel örneği olarak dikkat çekmektedir. Universal'ın bu girişimi, diğer majör şirketlerden Warner Bros.'un "DC Extended Universe" ve Disney'in "Marvel Cinematic Universe" adını verdiği, çeşitli çizgi roman anlatılarının tek bir evren içinde, birbirine bağlı olarak ilerlediği blockbuster stratejisine benzerlik

göstermektedir. Matthew Crofts'un (2019: 68) vurguladığı üzere Universal Pictures, *Dracula: Untold* filmini Dark Universe anlatısının ilk yapımı olarak belirledikten sonra klasik korku canavarlarından oluşan evrenini *Mumya* (*The Mummy*, 2017) filmiyle başlatacağını ve seriyi sırasıyla *Frankenstayn'ın Nişanlısı* (*Bride of Frankenstein*), *Görünmez Adam* (*Invisible Man*), *Kara Gölün Canavarı* (*Creature From the Black Lagoon*), *Van Helsing* ve *Kurt Adam* (*Wolfman*) yapımlarıyla sürdüreceğini duyurmuştur. Universal'ın 2010 sonrası Hollywood korku sinemasının canavar furyası olarak konumlandırmayı planladığı Dark Universe projesinin pazarlama sürecinde birden çok değişimin gerçekleşmesini, stüdyonun gösterime giren filmlerin mali tablosu karşısındaki refleksleriyle açıklamak mümkündür. Nitekim, Universal Pictures şirketinin başkanı Peter Cramer, 24 Ocak 2019 tarihinde Variety'ye yaptığı açıklamada Dark Universe kapsamında çekilen *Dracula: Untold* ile *Mumya* yapımlarının gişe kârlarının stüdyonun beklentilerinin altında olması sebebiyle, geleneksel canavar filmlerine dair yapım stratejilerini değiştireceklerini ve gelecek dönemde yapılacak korku filmlerinin aynı anlatı evreninde bulunma zorunluluğunun olmayacağını bildirmiştir[26] (Kroll Justin, Variety. Erişim Tarihi: 12.01.2021).

Daha önce Disney ve Warner Bros. gibi stüdyoların çizgi roman uyarlamalarıyla Hollywood endüstrisinde gişe başarısını kanıtladıkları stratejinin korku türünde karşılık bulmaması dikkate değer bir unsurdur. Bu noktada, Universal'ın 70 milyon dolar bütçeyle çekilen *Dracula: Untold* filminin 217 milyon dolar gişe kârı ile 125 milyon dolar bütçeyle çekilen *Mumya* filminin 409 milyon dolar gişe kârını yetersiz bulması, diğer majör şirketlerin benzer stratejiyle edindikleri gişe başarısıyla kıyaslanmanın bir sonucu olarak görülebilir. Örneğin bahsi geçen stratejinin yapım maliyetleri ile gişe hasılatı konusunda öne çıkan şirketlerinden biri olan Disney'in Marvel Cinematic Universe projesi, 2008 – 2020 arasında yapılan 24 filmle toplamda 22 milyar doların üzerinde hasılat elde ederek, küresel çapta en fazla hasılat elde eden film serisi hâline gelmiştir (statisca.com, Erişim Tarihi: 12.01.2021). Dahası, *Dracula: Untold* ile aynı yıl gösterime giren *Kaptan Amerika: Kış Askeri* (*Captain America: Winter Soldier,* 2014) filminin 170 milyon dolar bütçeye karşılık 714 milyon dolar gişe hasılatı

[26] BoxofficeMojo.com verilerine göre 70 milyon dolar bütçe ile çekilen *Dracula: Untold* filmi, dünya çapında 217,124,280 dolar gişe geliri elde etmiştir. Buna karşılık 125 milyon dolar bütçe ile çekilen *The Mummy*'nin küresel çapta geliri 409,231,607 dolardır (BoxOfficeMojo, Erişim Tarihi: 07.02.2021).

elde etmesi, Universal'ın Hollywood endüstrisindeki diğer majör şirketlerden biri olan Disney ile olan rekabetinin sözü geçen strateji özelindeki sonucunu açıklar niteliktedir.

Değinilmesi gereken unsurlardan bir diğeri, Universal başkanının yaptığı açıklamayla ilişkili olarak stüdyonun Dark Universe projesinde "film anlatılarının aynı evrende olması" gayesinden uzaklaşma kararının ardından yaptığı ilk film olan *Görünmez Adam'ın* (2020) 7 milyon dolarlık kısıtlı bütçesine rağmen 143 milyon dolar gişe hasılatı elde etmesidir (BoxofficeMojo, Erişim Tarihi: 12.01.2021). Bu durum Universal'ın geleneksel korku canavarlarını, Disney veya Warner Bros. yapımlarında olduğu gibi, "süper kahraman" niteliklerine dönüştürmemesi gerektiğine dair endüstriyel bir mesajı öne çıkarmaktadır[27].

Yukarıda Universal Pictures özelinde aktarılan gelişmeler, Hollywood sinema endüstrisinin korku türündeki güncel eğilimlerini yansıtması bakımından önemlidir. Majör stüdyolar son yıllarda çoğunluğu çizgi roman uyarlamalarından olan blockbuster yapımlarını medyalar arası hikâye anlatıcılığı stratejisiyle bir arada ele alarak ve pazarlama sürecinde yeni medyanın olanaklarını kullanarak milyar dolara ulaşan kâr elde etmeye başlamıştır. Dark Universe projesinin yanı sıra çalışmanın EKLER sayfasında yer alan EK 3 başlıklı tabloda aktarılan yeniden yapım filmlerini, stüdyoların bahsi geçen pazarlama stratejilerini korku türü üzerinden sürdürme amacının bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Yeniden yapılan korku filmlerinde yer alan her yeni bakış açısı ve korku anlatısı hem bu anlatıları yeniden güncel hâle getirmekte hem de izleyicinin korku türüne olan bağlılığını pekiştirmektedir. O hâlde, Hollywood sinemasında diğer türler gibi korku türünün de birtakım unsurlar bağlamında dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Söz gelimi 2000'lerden itibaren Hollywood'da yeniden çekilen Asya yapımlarının korku sinemasında korku anlatılarının psikolojik yönleriyle yeniden ele alma eğilimini ortaya çıkarması veya 1980'lerde korku endüstrisinin popüler pratiklerinden biri olan katliam filmlerinin 2000 sonrasında *torture-porn* anlatılarına evirilmesi türün değişken bir yapısı olduğunu gösteren güncel gelişmelerdendir. Bununla birlikte, türlerin popülerliğinin veya korku türü özelinde ortaya çıkan eğilimlerin zaman içinde değişmesi, türün birden fazla faktöre bağlı bir yapıda olduğunu göstermektedir. Bu düşünceden hareketle korku işlevinin bir parçası olan canavarların ve canavar anlatılarının dönüşümünü inceleyebilmek için Hollywood

[27] Çalışmanın inceleme alanına dâhil edilen filmlerinden biri olan *Dracula: Untold*, canavarın korku niteliklerinden uzaklaşarak "süper kahraman" niteliklerine yakınlaştığı bir film olarak bu konuyu ayrıca değerlendirmeye olanak sağlamaktadır.

endüstrisinin kurulduğu yıllardan bu yana yerleşik bir konumu olan korku türünün içkin yapısını, korku türü özelinde temellendirilen kuramları ve korku türünün diğer türlerle olan etkileşimlerini ayrıca ele almak gerekmektedir.



3. ABD SİNEMASINDA KORKU TÜRÜ: DEĞİŞİK YAKLAŞIMLAR, METİNLERARASILIK VE CANAVARIN DÖNÜŞÜMÜ

3.1. Sinemada Korkunun Türleşmesi: Kökensel Bağlar

Primitif ve modern anlatıların diyalojik unsurlarından biri olan korku kavramını, her şeyden önce "varlığın tehdidi veya herhangi bir tehlike karşısında yaşanan kaygı ile üzüntü hâli" olarak ifade etmek gerekir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Korku", 25.05.2021). Bir duygu durumu olarak korku, insanların bireysel ve toplumsal değişimlerinin tarihsel izleği içinde önemli bir konumda yer almaktadır. Nitekim Amerikan gotik edebiyatının öncü yazarlarından Lovecraft (2018: 9) korkuyu, insanlığın en eski ve en güçlü duygusu, olarak açıklarken, korku olgusunun kadim yönüne vurgu yapmaktadır. Korkunun insan üzerindeki nevrotik etkisi daha çok psikanalist çalışmaların ilgi odağı olmakla birlikte, bu konu korkunun bir "tür" olarak sinemada karakter üzerinden sürdürülen anlatı yapısıyla da ilişkilidir.

İnsanın gündelik yaşam içinde karşılaşacağı olaylar ve durumlar sonucu deneyimleyeceği korkunun fiziksel, zihinsel ve ruhsal etkilerini ifade eden "doğal korku", bir sanat eserinde sunulan korkudan farklı bir kapsamı barındırmaktadır. Söz gelimi bir savaş, deprem, hastalık veya endişenin korkuya evirildiği bir düşünsel süreci deneyimleyen kişilerin korkularını "doğal korku" olarak açıklamak mümkündür. Öte yandan Noël Carroll (2020: 28) korkuyu anlatı formları bağlamında ele alırken, sinemada korku türünün dâhil olduğu kategoriyi "Sanatsal Korku (*Art-Horror*)" olarak tanımlamaktadır. Bu noktada sanatsal korku bütünüyle bir anlatı formunda yer alan karakter ve olayın kişi üzerinde yarattığı duygu durumu ile ilgilidir. Pek çok duygu durumu gibi korkunun geçmişini ilkel dönemin mağara resimlerinde ve masal, destan, mit gibi sözlü anlatı geleneklerinde incelemek mümkündür. Aynı zamanda korku farklı anlatı formları içinde temsil edilmekte, tekrarlanmakta veya dönüştürülmektedir. Zaman içinde resim, tiyatro, heykel, müzik, edebiyat gibi anlatı formlarının içkin unsurlarından biri olan korku, aynı zamanda görsel bir anlatı formu ve kitle sanatı olan sinema için disiplinler arası bir inceleme alanı olagelmiştir. Carroll (2020: 20) "*The Philosophy of Horror*", Angela Smith (2012: 23) "*Hideous Progeny: Disability, Eugenics and Classic Horror Cinema*" ve

Harry M. Benshoff (2014: 207) "*Horror Film*" başlıklı çalışmalarında sinema sanatının korku türüyle olan etkileşimini ilk olarak edebiyatın gotik türüyle ilişkilendirmektedirler.

Korkunun gotik ile olan bağını kavramak üzere yapılan genel bir okuma, etimolojik kökeni Roma İmparatorluğu'nu yıkan Germen kavimlerinden "Gotlar" ile bağdaştırılan gotik kavramının, dönemin Romalı yazarlarının "yağmacı, barbar, beraberinde yıkım getiren" gibi anlamlarla ilişkilendirildiğini, daha sonra ise bu kelimenin, Ortaçağ'a ait olguları ve karanlık anlamları çağrıştıran bir anlama evrilerek, gotiğin 13. yüzyılda mimari bir üslubu, 16. ve 17. yüzyılda karanlık, dehşetengiz ve tekinsiz temaları barındıran bir resim akımını, 18. yüzyılda ise benzer temaların karakter ve olay örgüsü çerçevesinde ele alındığı edebiyat formunu ifade etmek için kullanıldığını göstermektedir (Davenport-Hines, 2005: 86; Punter ve Byron, 2004: 3). Gotiğin resim ve edebiyat sanatına dâhil olması, onu "sanatsal korku" olarak ifade edilen olguya yaklaştırması bakımından önemlidir. Örneğin Salvator Rosa'nın *Scene of Witchcraft* (1646), Henry Fuseli'nin *The Nightmare* (1781) ve Francisco Goya'nın *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1799) gibi tabloları gotik sanatın içkin yapısında bulunan karanlık, korkutucu ve tekinsiz unsurları barındırmaktadır. Gotiğin korku sinemasını daha çok ilgilendiren uzantısına bakıldığında ise Horace Walpole'un 1764 yılında yayımlanan *Otranto Şatosu* (*The Castle of Otranto*) başlıklı kısa romanı öne çıkmaktadır.

Terk edilmiş yıkıntılar, korkunç kaleler, kötü kahramanlar, muğlak aile ilişkileri, dini kurumlar, cesetlerle dolu şatolar, tımarhaneler, ölüm benzeri trans hâlleri, paranoya durumları, anlaşılmaz rüyalar ve yeraltı geçitleri gibi gotik anlatının biçimini oluşturan *Otranto Şatosu* romanı, kendisinden sonra gelen gotik ve korku anlatıları için tematik ve anlatısal bir izlek sunması bakımından oldukça önemlidir (Davenport-Hines, 2005: 173). Çiğdem Pala Mull'un *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni* (2008: 38) araştırmasında vurguladığı üzere, gotik edebiyat, geleneksel sosyal yapıları eleştiren, kültürel ve psikolojik olarak bastırılmış konulara eğilen ve aile, din, hiyerarşi, toplumsal düzen gibi olguları aşırılıklarla ele alarak okuyucuyu korkutmayı ve sarsmayı amaçlamaktadır. Böylece gotik, *Vathek* (1786, William Beckford), *The Monk* (1796, M. G. Lewis), *Frankenstein* (1818, Mary W. Shelley), *Wuthering Heights* (1847, Emily Brontë), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886, Robert L. Stevenson) ve *Dracula* (1897, Bram Stoker) gibi öncü eserlerle, sözü geçen nitelikleri barındıran ve okuyucuyu sanatsal korku edimiyle tanıştıran bir tür olarak kabul edilmektedir. Gotik edebiyatı sinemaya yaklaştıran nokta ise yukarıda bahsi geçen temaların ve olay örgülerinin ilk korku

filmlerinde kullanılarak zamanla sinemanın “sanatsal korku” amacıyla kendi üretim formüllerini ve pazarlama stratejilerini yaratmasına olanak sağlamış olmasıdır. Bu durum aynı zamanda sinemada korkunun bir tür olarak yerleşmesi süreci olarak görülmelidir.

Aristoteles’in *Poetika* eserine dek dayandırılan tür kavramı, her şeyden önce bir sınıflandırma çabası olup sanat ürünlerinin gruplanması sürecini belirlemek için kullanılmaktadır (Abisel, 1993: 14; Aristoteles, 2015: 20). Sinemanın ilk yıllarında filmler uzunluklarına ve konularına göre tanımlanırken, 1900’lü yıllarda film üretiminin hızlanmasıyla birlikte tür terminolojisi yalnızca dağıtımcılar ve gösterimciler arasında bir iletişim unsuru olarak görülmüştür. Bu dönemde filmlerin türsel etiketleri belirlenirken, ilk olarak edebiyat alanındaki terminolojiden faydalanıldığı, yapımların komedi ve melodram çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir. Öte yandan yapımcıların zamanla filmlerin içeriğini genel ve basit bir şekilde betimlemek amacıyla “kovalamaca filmi”, “haber filmi” veya “kovalamaca komedisi” gibi ifadelerle pazarlaması sinemada tür ayrımının ilk girişimleri olarak kabul edilebilir. Sinemada türü belirgin kılan belli başlı unsurlardan da söz etmek mümkündür. Tanımı yapılan bir türün kapsamına giren anlatı kalıplarının, olay örgülerinin, biçimsel (görüntü, kurgu vb.) uygulamaların ve standartlaşmış, öngörülebilir karakter çeşitlerinin tekrar ettiği filmler adı geçen kıstaslar çerçevesinde gruplandırmaya imkân sağlamaktadır (Altman, 2008: 322-323). Bu noktada sinemada korku türünün, bahsi geçen unsurlar çerçevesinde gruplandırmaya imkân tanıyan bir yapıda olduğunu ifade etmek gerekmektedir.

Bordwell ve Thompson (2012: 330) sinemada türü incelerken her filmde yeniden ortaya çıkan anlatısal, teknik ve ikonografik unsurlara odaklanmak gerektiğini belirterek, filmlerde yer alan bu ortaklıklara “tür uzlaşımları” adını verirler. Söz gelimi müzikal türü bir yapımda karakterlerin dans etmesi, western filminde intikama yönelik olay örgüleri veya korku filminde canavar ile kurban arasındaki kovalamaca tür filmlerindeki geleneksel ögeleri ifade eden uylaşımlara birer örnektir. Diğer taraftan bazı tür filmleri ise sık sık tekrarlanan ve genel anlamları içeren tematik ortaklıklara sahiptir. Suç filmlerinde kanundışı işlere dayalı bir başarının yer alması veya dövüş sanatları filmlerinde karakterin hocasına sadakat göstermesi gibi tematik uzlaşımlar tür filmlerindeki tekrarlanan unsurlardandır. Aynı zamanda tür uzlaşımları mizanseni etkileyen belli başlı tekniklerle ve ikonografik kullanımlarla da oluşturulmaktadır. Nitekim korku filmlerinde gerilim atmosferinin duygusal etkisini pekiştirmek amacıyla loş ışık kullanılırken, müzikal filmlerinde daha olumlu duygulara yönelen

bir ışık tekniği tercih edilmektedir. Benzer şekilde filmden filme tekrarlanan ikonografik unsurlar, tür filmlerini besleyen uzlaşımlar olarak görülmektedir. Bordwell ve Thompson (2012: 330) ikonografinin mizanseni oluşturan dekor ve nesneler olabileceği gibi, uzamsal tekrarların, hatta oyuncuların bile bu kategoriye dahil edilebileceğini belirtmektedir. Söz gelimi bir savaş filminde kimono giyen ve samuray kılıcı taşıyan bir savaşçının varlığı, bir korku filminde olayların geçtiği şato veya mezarlık, ikonografik uzlaşımlardandır. Türsel uzlaşımda oyuncuların yarattığı ikonografik anlama ise western filmleriyle özdeşleşen John Wayne'i, komedi filmleriyle özdeşleşen Jim Carrey'i veya korku türüyle özdeşleşen Bela Lugosi'yi örnek vermek mümkündür.

Çalışmanın ikinci bölümünde aktarıldığı üzere bir filmde anlamı oluşturan dekor, kostüm, ışık ve oyunculuk gibi mizansen unsurları ile yaratılan sanatsal korku, görsel bir anlatı formu olan sinemada ilk kez George Méliés tarafından *Şeytanın Şatosu* (*Le Manoir Du Diable,* 1896) filmiyle temsil edilmiştir. Gotik yazının yaygın unsurlarından "şeytan" ve "yarasa" gibi karakterlerin; şato gibi gotik mekânın ve olay örgüsünün "korku" duygusunu öne çıkaracak biçimde ilerlediği film o güne dek yazılı anlatı (masal, mit, roman, kısa öykü vb.) ve hareketsiz görsel sanat ürünlerinde (gravür, resim, heykel vb.) yer alan korku temasını sinema sanatıyla buluşturması sebebiyle oldukça önemlidir. Zira bu unsurlar Bordwell ve Thompson'ın (2012: 330) türü belirlemede öne sürdüğü uzlaşımların korku türündeki yansımalarını temsil etmektedir. Diğer taraftan sinemada türün yerleşik bir konuma erişmesi için uzlaşımların birden çok kez tekrar edilmesi gerektiğini hatırlatmak gerekmektedir. Bu noktada, *Şeytanın Şatosu* filminden sonra korku uzlaşımlarını tekrar etmekle kalmayıp bunları çeşitlendiren, Dışavurumcu Alman Sineması olmuştur.

Praglı Öğrenci (1913, Paul Wegener), *Der Golem* (1914, Paul Wegener), *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920, Robert Wiene) ve *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922, F.W. Murnou) gibi yapımların yer aldığı Dışavurumcu Alman sineması, kökeni gotik edebiyata dayanan "bilim adamı, şeytan, vampir" gibi yeniden temsil edilmeye uygun yapıda olan korku karakterleriyle "korku" hissine sebep olacak mizanseni birden fazla filmde kullanarak, korkunun sinemada türleşmesi noktasında bariz bir katkı sunmuştur. Balio (1993: 298) Dışavurumcu Alman Sineması'nın öne çıkan yapımlarını gözlemleyen Hollywood yapımcılarının buradaki yapımlar sayesinde korku filmlerini ciddiye almaya başladığını ve 1920'li yıllarda korku film yapımında deneyimli Avrupalı yetenekleri ABD'ye çağırdıklarına

dikkat çekmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi bu gelişme, korku türünün Hollywood endüstrisinde yerleşik bir tür olarak var olması noktasında önemli bir rol oynamıştır. Diğer taraftan, çalışmanın ilerleyen kısımlarında açıklanacağı gibi, tür tartışmalarının muğlak doğasının korku türü için de geçerli olduğu vurgulanmalıdır. Bu noktada, Jancovich'in (2009) "*Thrills and Chills": Horror, the Woman's Film, and the Origins of Film Noir*" başlıklı çalışması, Hollywood'un stüdyo döneminde korku türünün pazarlanması sürecinde ortaya çıkan ikircikli duruma açıklık getirmesi bakımından önemli çıkarımlar barındırmaktadır. Jancovich (2009: 158) özellikle 1940'lı yıllarda Hollywood stüdyolarının filmlerinin tanıtımı sürecinde "korku (*horror*)" ile "gerilim (*thriller*)" kavramlarının sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığına dikkat çekmektedir. Stüdyo dönemi boyunca gerilim etiketinin "ürpertici (*chiller*)" ile ayırt edilemeyecek bir şekilde birlikte kullanıldığını vurgulayan yazar, korku filmlerinin aynı zamanda "macera arayan (*thriller-seeker*)", "tüyleri diken diken eden (*hair-raising*)", "ürpertici (*spine-tingling*)" ve "şok edici (*shocking*)" gibi etiketlerle de pazarlandığı bilgisini aktarmaktadır.

Dikkat çeken noktalardan bir diğeri, bugün kara film (*film noir*) olarak nitelendirilen yapımların pek çoğunun 1940'lı yıllarda "korku" etiketiyle pazarlanmış olmasıdır. Söz gelimi kara filmin dönüşümü için önemli görülen *Journey Into Fear* (1943, Orson Welles) filmi, stüdyo tarafından "bir dehşet hikâyesi (*a tale of terror*)" vurgusuyla tanıtılmıştır. Benzer şekilde bu dönemde gösterime giren *Phantom Lady* (1944, Robert Siodmak), *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944, Billy Wilder), *Laura* (1944, Otto Preminger) ve *Penceredeki Kadın* (*Woman in the Window*, 1944, Fritz Lang) gibi kara film yapımları, 1940'ların korku furyasının bir parçası olarak görülmüştür (Jancovich, 2009: 163). Bu konuda Jancovich (2009: 166-167) gerilim ile korku arasındaki ayrımın 1945'ten sonra başladığını, bu ayrımla birlikte gerilimin "gerçeklikle" korkunun ise "gotik fantazya" ile daha çok ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Sonuç olarak bugün "korku filmi" olarak tanımlanan pek çok filmin, stüdyo döneminde çoğunlukla "gerilim filmi" olarak algılandığını ve tanıtıldığını söylemek mümkündür. Benzer şekilde, bugün "gerilim filmi" olarak tanımlanan pek çok film de stüdyo döneminde "korku filmi" olarak algılanarak, korku etiketiyle pazarlanmıştır.

Yukarıdaki aktarımda Jancovich'in (2009: 158) kara film ile korku türünün endüstri ve izleyici odaklı konumunu incelerken kullandığı "korku furyası" tabiri, korku türünün dönüşümünü irdelemek açısından faydalıdır. Nitekim Balio (1993: 298), Barry Langford (2005:

162) ve John Edgar Browning (2014: 234) de Hollywood korku sinemasını ele aldıkları çalışmalarında ilk önce "korku furyası" kavramını kullanmışlardır. Örneğin Balio (1993: 298), Hollywood endüstrisinde büyük stüdyolar tarafından üretilen 30 korku yapımının olduğu 1931 - 1936 yılları arasındaki zaman dilimini birinci korku furyası olarak adlandırmaktadır. Yazara göre bu dönem korkutma amacı taşıyan filmlerde "çılgın bilim adamı anlatısı", "vampir anlatısı", "canavar anlatısı" ve "dönüşüm anlatısı" gibi ortak anlatı motifleri yer almaktadır. Bununla birlikte Balio (1993: 309), Hollywood sinemasında ikinci korku furyasının ise *Dracula* (1931) ve *Frankenstein* (1931) filmlerinin çifte gösterim (*twin bill*) olarak yeniden gösterime sokulmasıyla başladığını öne sürmektedir. Nitekim bu filmlerin yeniden gösterime girmesi, izleyicilerin korku canavarlarına olan ilgisini yeniden canlandırarak stüdyonun *Frankenstain'ın İntikamı* (*Son of Frankenstein*, 1939) ile başlayan devam filmlerine yönelmesini sağlamıştır. Diğer taraftan Jancovich (2014: 239) "*Horror in the 1940s*" başlıklı bir başka çalışmasında, bu gösterimin iki filmle sınırlı olmadığını ve Universal'ın 1939 yılında Los Angeles'ta *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931) ve *Son of Kong* (1933) filmlerini üçlü gösterim (*triple bill*) olarak izleyiciyle buluşturduğunu, daha sonra ise *Dracula* (1931) ve *Frankenstein* (1931) filmlerini çifte gösterim olarak ABD çapında yeniden gösterdiğini ifade etmektedir.

Her iki durumda da Jancovich (2014: 239) Universal'ın bu uygulamasının ardından Hollywood korku furyasının ikinci bir döneme girdiğini kabul eder. Öyle ki bu dönemde Universal'ın *Son of Frankenstein* (1939, Rowland V. Lee) filminin yanı sıra Twentieth Century Fox *The Hound of the Baskervilles* (1939, Sidney Lanfield) ve *The Adventures of Sherlock Holmes* (1939, Alfred Werker), Warner Bros. *The Return of Doctor X* (1939, Vincent Sherman), RKO *Notr Dam'ın Kamburu* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1939, William Dieterle) ve Paramount ise *The Cat and the Canary* (1939, Elliott Nugent) gibi uyarlama ve devam filmlerini yaparak, korku filmlerine olan ilgiyi yeniden canlandırmışlardır. Dolayısıyla ikinci korku furyasının 1930'lu yıllar boyunca izleyicilerin zihinlerine yerleşen korku canavarları ve anlatılarının majör stüdyolar tarafından yeniden uyandırıldığı bir stratejiyle şekillendiğini söylemek mümkündür. Hollywood korku sinema tarihini furya ayrımıyla başlatan bir diğer isim olan John Edgar Browning (2014: 234), furya kavramını korku türünün Hollywood'da yerleşik bir konum hâle gelmesinde büyük rolü olan Universal Pictures özelinde kullanarak, stüdyonun ilk korku furyasının *Frankenstayn'ın Nişanlısı* (*Bride of Frankenstein*, 1935) ve *Dracula'nın Kızı* (*Dracula's Daughter*, 1936) yapımlarıyla sona erdiğini öne sürmektedir. Bu konuda Barry

Langford (2005: 162) ise Hollywood'da ilk korku furyasının çoğunlukla Universal'ın 1930 ile 1940 yılları arasındaki yapımlarından oluştuğunu öne sürmekte ve korku furyasını başlatan ilk yapımın *Dracula* (1931) filmi olduğunu vurgulamaktadır.

Görüldüğü üzere, Hollywood sinemasında korku türünün yerleşik bir konuma erişmesi süreci, tıpkı türün sınırlarında olduğu gibi, farklı açılardan görüşlerle çeşitlenmiştir. King'in (2010: 128) belirttiği üzere, Hollywood endüstrisinde ilk kez yapılan bir film kesin olarak hiçbir türe uymamasına rağmen büyük bir başarı sağladığı takdirde stüdyolar tarafından kopyalanıp tekrarlanmaktadır. Benzer karakter, tema, anlatı motiflerine göre üretilen filmlerin kısa ömürlü olması, onun "furya" olarak adlandırmaya daha uygun yapıda olduğunu göstermektedir. Yazarın bu ayrımı korkunun yerleşik bir tür olma sürecini irdelemek için önemlidir. Nitekim King (2010: 128) sinemada belirli bir film grubunu "tür" olarak adlandırmak için bu filmlerin geçici bir akımdan ve modadan, dolayısıyla "furya" konumundan daha fazlası olması gerektiğini belirtir. Yazarın bu ifadesi, daha önce adı geçen sinema tarihçilerinin furya ayrımlarını yorumlamak konusunda fayda sağlamaktadır. Edwards'ın (2014: 16) vurguladığı üzere Hollywood sinemasında korku türünün stüdyolara gişe başarısı sağlayan bir alan olarak görülmesinde Universal Pictures'ın *Dracula* filmi bir dönüm noktasıdır. Böylece başarı sağlayan bir anlatının tekrarı ilk örneklerinde furya olarak anılsa da, korku anlatıları kısa sürede devam filmleriyle veya yeniden yapımlarla derinleşerek bir tür haline gelmiştir. King (2010: 128) Hollywood sinemasında ana akım bir türün izleyiciye yakın gelmesi gerektiğini ve izleyici tarafından kolayca tanınır olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu düşünceden hareketle, yazarların korku sinemasının ikinci furyası olarak belirlediği 1936 sonrasını Hollywood endüstrisinde korkunun tür olarak yerleşik bir konum edindiği dönem olarak görmek mümkündür.

Sonuç olarak, gotik edebiyat kökenli olay örgüleriyle korku işlevini üstlenen canavarların sinema yapıtlarında çeşitlendirilerek tekrar edilmesi türlerin anlık bir uygulama olarak algılanmaması gerektiğini gösterir. Nitekim önceleri filmlerin içeriğine veya uzunluğuna dair tipleştirici bir betimlemeyle başlayan bu çaba, zamanla tutarlı bir hâle dönüşerek sinema endüstrisi üzerinde etkili bir strateji konumuna erişmiştir. Sinemada tür olgusu, yapımcılara kısa sürede film üretmeyi mümkün kılan bir şablon sunmaktadır. Senaristlerin giderek sınırları çizilen türlere bağlı anlatı formüllerine ve karakterlere odaklanması kolaylaşmıştır. Daha

önceki korku filmlerinde olumlu sonuç veren teknik ve biçimsel kullanımların tekrarı, yapım sürecindeki riskleri azaltarak stüdyolara tasarruf sağlamıştır. Bu noktada Altman (2004: 25) tür filmlerinin metinlerarasılık boyutunda tekrar eden unsurları sebebiyle birikimli (*cumulative*) bir yapıda olduğunu ifade etmektedir. Belirli bir türe ait olan filmler benzer motifleri, temaları ve göstergeleri barındırarak türün birikimli olarak ilerleyişine katkı sağlamaktadır. Bu noktada korku türü, Altman'ın metinlerarası bağlamdaki değerlendirmesine uygun bir yapıdadır. İlk olarak gotik yazında ortaya çıkan canavarlar Fransız ve Alman sinemasındaki ilk örneklerinden sonra Hollywood sinemasında fazlaca yinelenerek, korku unsurunun görsel formda çeşitli temsillerine aracılık etmiştir. Diğer taraftan sinemada tür filmlerinin metinlerarası işlevini destekleyen Steve Neale (2018: 127) bu konuya çok yönlü bir bakış sunarak, sinemada türlerin birtakım ortaklıklar bağlamında filmleri gruplandırmanın ötesinde bir anlam taşıdığını ve türün bir süreç olduğu iddiasına vurgu yapmaktadır. Ona göre tür filmi, mevcut olan filmlere yeni bir unsur ekleyerek ve bazen de var olan bir unsuru ihlal ederek türün dönüşümünü mümkün kılmaktadır. Bu durum, türü oluşturan uylaşımların basitçe tekrar edilmek yerine, ilerleme odaklı bir niteliğe bürünmelerini sağlamaktadır. Yazarın bu ifadesi korku türünün Hollywood sinemasındaki konumunu çok boyutlu bir biçimde ele almayı gerektirmektedir. Bu noktada kökeni gotik edebiyata dayanan korku sinemasının değişen yapısını çeşitli açılardan yorumlayabilmek için sinema türlerini endüstriyel, sosyo-kültürel, mitsel ve ideolojik çerçeveden yorumlayan kuramlar üzerinden daha yakından irdelemek gerekmektedir.

3.2. Tür Kuramları Çerçevesinde Korku Türüne Değişik Yaklaşımlar

Christine Gledhill (2018: 333) tür üretiminin en belirgin örneğinin Hollywood stüdyo sistemi olduğunu ifade etmektedir. Los Angeles bölgesinde kurulan stüdyolarda ilk yıllardan bu yana üretilen set ve kostüm tasarımları, küçük değişikliklerle, sonraki pek çok filmde kullanılmıştır. Belirli anlatı formüllerine aşina olan senaristlerin seri üretimlerinin, türe uygun jest ve mimiklerle kahraman imajını temsil eden yıldız oyuncuların, türe ait görsel anlatı biçimlerini üreten ve bunları kullanan teknik ekibin varlığı, türlerin başlı başına Hollywood endüstrisinin üretimde standartlaştırma çabasının bir aracı hâline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Altman (2008: 323) Hollywood endüstrisinin, özellikle 1930'dan itibaren tür filmi üretiminde küresel çapta bir egemenlik kurduğunu aktarmaktadır. Henüz kuruluşundan itibaren sınır

ötesindeki dağıtım ve gösterim girişimleriyle dünya çapında izleyicilere sunulan Hollywood yapımları, diğer ülkelerin ulusal sinema endüstrilerince temsil edilen türlerin geri planda kalmasına sebep olmuştur. Böylece Hollywood sineması, majör stüdyoların öncülüğünde, farklı türlerde filmler üreterek bu filmlerin küresel çapta dolaşımını mümkün kılmakla birlikte, üretilen tür kodlarının pekiştirilmesini ve bu kodların dünya çapındaki izleyiciler tarafından benimsenmesini sağlamıştır.

Sinemada tür tartışmalarının başlangıcı hakkında kesin bir yargıda bulunmak güçtür. Bununla birlikte, Neale Neale (2000: 8-9) türün sinema bağlamındaki tartışmalarının öncülü olarak 1950'li yıllarda Fransız film eleştirmenleriyle Yeni Dalga sinemacıları tarafından yayımlanan *Cahiers du Cinema* dergisi bünyesinde doğan "Auteur Kuram" tartışmalarına dikkat çekmektedir. Francois Truffaut'nun "*La Politique des Auteurs (Yazar – Yönetmenler Politikası)*" adını verdiği, ABD'de ise Andrew Sarris'in "Auteur Kuram" olarak açıkladığı yaklaşım, yönetmenin sinemasal kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan anlatı ve biçim unsurlarını tespit ederek film anlatılarının estetik yapısını tutarlılık ilişkileri bakımından inceleme amacı taşımaktadır. Auteur yaklaşım, sinema akademisi için yenilikçi kapılar açmakla kalmamış, aynı zamanda sinema eleştirisinin bu dönemde "yönetmen odaklı" bir çizgide ilerlemesine aracı olmuştur. Öte yandan bu durumun 1960'lı yılların sonunda film eleştirmenlerinin odaklarını "tür" kavramına çevirmeleriyle değişime uğradığı görülmektedir. Bu konuda Gledhill (2019: 324) kitlesel eğlence endüstrisine ve popüler filmlere daha uygun düşen tür kavramının, "auteurizme" alternatif olarak film çalışmaları içinde yer aldığını belirterek, sinemada türün üretkenliğinin sınırların belirlendiği, korunduğu, aşındırıldığı ve bazen yeniden çizildiği bir noktada konumlandığını öne sürmektedir. Diğer taraftan Dudley Andrew'in (1984: 107) görüşü ise film eleştirisinin uzun yıllar boyunca biçimci ve yapısalcı kuramların etkisinde devam ettiğini yönündedir.

Amerika'da Yeni Eleştiri (*the New Criticism*)[28] olarak adlandırılan biçimci eleştirinin yapısalcı eleştiriyle ortak noktası, metni dış unsurlardan bağımsız olarak ele almasıdır. Sözü

[28] Yeni Eleştiri, Amerikan biçimcilerinin "esere dönük" okumalarıyla ilintilidir. Berna Moran (2010: 208) Yeni Eleştiri'nin yapısını şu şekilde izah eder: "Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir". Bu yönüyle Yeni Eleştiri'nin film incelemelerine uyarlanması endüstriyel ve sosyolojik refleksleri yok sayması bakımından eleştiriye açık bir konumda yer almaktadır.

edilen kuramların film eleştirisindeki yansıması ise "filmi onu ortaya çıkaran yapım, dağıtım, gösterim süreçlerinden soyutlamak, filmin yalnızca anlatı yapısına odaklanan bir okuma getirmek ve sinema endüstrisinin izleyici ile olan ilişkisini yok sayarak tür kavramının eleştirel işlevini azaltmak" olarak ifade edilmektedir (Abisel, 1993: 32-33). Diğer bir deyişle, bir filmi oluşturan unsurları sınırlamak veya yok saymak tür eleştirisinin metinler arası *aura*sına zarar vermektedir. Öte yandan Amerikalı edebiyat kuramcısı Northrop Frye'un *Anatomy of Criticism* (*Eleştirinin Anatomisi*, 1957) çalışmasında tür kuramına getirdiği yaklaşım, diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemada tür eleştirisini büyük ölçüde etkilemiştir. Frye tür eleştirisinde metni -biçimcilerin aksine- "tek bir metin" olarak değil, literatürün tamamını göz önünde bulundurarak okumak ve edebi türler arasında daha fazla sınıflandırma yapmak önerisinde bulunmuştur (Andrew, 1984: 108; Frye, 1973: 346-347). Bu düşünce bir filmin yalnızca teknik unsurları veya film anlatısı üzerine değil, aynı zamanda onun ortaya çıktığı kültürün okumasını yapma olanağı sunmaktadır. Andrew (1984: 109) Frye'ın tür eleştirisine getirdiği yaklaşımla tür filminin yapısal unsurlarının ötesinde, psikolojik ve sosyolojik okumaların da önünü açtığını, böylece tür filminin etkilerinin yanı sıra anlamlarının da ortaya çıkarılabildiğini belirtmektedir.

Diğer taraftan 1960'lı yılların sonundan itibaren sinema araştırmalarındaki çeşitliliğin türe dair yaklaşımları etkilediğini söylemek mümkündür. Roland Barthes, Pierce ve Saussure'ün dilbilim temelli çalışmalarını ileriye taşıyarak göstergebilimin sınırlarını genişletmiştir. Christian Metz ise göstergebilimi sinemasal bağlamda yeniden ele alarak, daha sonra Rick Altman'ın türe semantik çerçevede getireceği eleştirilerin temelini hazırlamıştır. Benzer etkiyi yapısalcılık tarafında da görmek mümkündür. Söz gelimi Claude Lévi-Strauss'ın mit-ritüel yaklaşımı, sinema türlerine dair yapılan eleştirilerde kendisine yer bulan yaklaşımlardan biridir (Gürata, 2019: 59). Sinema kuramlarına ve tür çalışmalarına yön veren alanlardan bir diğeri ise Sigmund Freud ile Jacques Lacan'a dayandırılan psikanalist çalışmalardır. Psikanalist yaklaşım tür çalışmalarında tekrar eden unsurları bireyin ve toplumun bilinçaltında bastırılmış duygular bağlamında değerlendirmesine olanak sağlamıştır (Özden, 2014: 179). Benzer şekilde feminist kuram, özellikle Laura Mulvey'in klasik sinemanın anlatı yapısının kadını arzu nesnesi olarak konumlandırdığı ve kameranın eril bir konumda olduğu yaklaşımıyla, sinemada tür incelemelerini çeşitlendirmiştir. Ancak Özarslan'ın da (2016: 58) dikkat çektiği üzere, sinemada türler üzerine yapılan ilk kuramsal tartışmalarda temel sorun

çoğunlukla türü tanımlamak üzerinedir. Sosyo-kültürel bakışın hâkim olduğu bu tartışmalar, disiplinler arası bir yapıya evrilmeden önce genellikle “uzlaşım” (*convention*) kavramı üzerinden sürdürülmüştür.

Türün belirlenmesi ve tasvir edilmesi konusunda uzlaşımların önemini vurgulayan isimlerden biri diğeri Edward Buscombe’dir. Sinemada türün muğlak yapısına dikkat çeken Buscombe (2003: 14) tür eleştirisinin temel amaçlarından birinin türün içkin yapısını ortaya çıkarmak olduğunu ifade etmektedir. Yazar sinemada türü belirlemek için öncelikle bir grup filmi incelemekle yola çıkmaktadır. Bu bakış doğrultusunda, örneğin western türünü tanımlamak için belirli sayıda filmleri incelemek gerekmektedir. Bu noktada yazarın öne sürdüğü uygulama, western’in ne olduğunu tanımlamadan hangi filmlerin western filmi olup olmadığı, dolayısıyla hangi filmlerin inceleme alanına dahil edileceği sorgusunu da ortaya çıkarmaktadır. Buscombe (2003: 16) tür eleştirisindeki bu ikileme ise edebiyat kuramcılarından René Wellek ve Austin Warren’in “sağduyu (*common sense*)” yaklaşımıyla açıklık getirmeye çalışmaktadır. Bu düşünceye göre filmlerin biçimsel ve içeriksel uzlaşımları sağduyu aracılığıyla belli başlı bir gruplandırmayı mümkün kılabilir. Diğer bir deyişle, görsel bir anlatı formu olan sinema ürünlerinde şu ya da bu şekilde tekrar eden unsurları belirleyerek, bu unsurların yinelendiği filmlerin türsel çerçeveleri belirlenebilmektedir. Tür filmlerini belirleme sürecinde sağduyu yaklaşımını western filmleri üzerinde sınayan Buscombe (2003: 15-16) filmlerde yer alan çorak arazi, dağ, çöl, maden, bar, hapishane, mahkeme, otel, genelev gibi iç ve dış mekânları; geniş şapkalı, uzun botlu, dar pantolonlu erkek karakterleri ve uzun elbise giyen kadınları; tabanca, tüfek ve yaylardan oluşan silahları western türünün ortak unsurları olarak belirtmektedir. Ayrıca adı geçen görsel unsurlar aynı zamanda film anlatısında belirli bir amaca karşılık gelen eylemleri sağlayacağı için filmlerin içerikleri hakkında ortaklığı da mümkün kılmaktadır. Böylece filmlerin biçimsel ve içeriksel uzlaşımlarının, sinemada türü belirlemede yol gösterici olacağı düşünülmüştür.

Türün uzlaşımlar üzerinden belirlenmesini sorgulayan isimlerden biri olan Andrew Tudor (2003: 5) sinemada türün belirlenmesi sürecindeki ikileme dikkat çekmektedir. Yazar öncelikle, tıpkı Buscombe gibi, tür filmlerinin belirli bir uzlaşımları barındırdığını kabul eder. Dolayısıyla filmlerde tespit edilen görsel ve içeriksel kriterler, bu filmleri şu ya da bu türe dâhil etme imkânı sunabilir. Öte yandan Tudor (2003: 7-8) bu yaklaşımı yetersiz bularak türlerinin

aynı zamanda kültürel uzlaşımlara dayandığını iddia etmektedir. Bu düşünceye göre, film türünü bir araya getiren unsurlar her kültür içinde farklı biçimlerde alımlanabilir. Tür kavramının endüstrinin veya eleştirmenlerin belirli bir amaç doğrultusunda yaptıkları sınıflandırmanın ötesinde olduğuna dikkat çeken bu görüş türlerin, film, filmi yapan (*filmmaker*) ve izleyici arasındaki ilişki özelinde toplumun psikolojik ve sosyolojik bağlamlarına bağlı olduğuna vurgu yapmaktadır. Diğer bir deyişle Tudor'a göre türler yalnızca belli başlı unsurlar çerçevesinde ortaklıkları bulunan yapımların gruplandırması olarak kalmamalıdır; türler filmlerin üretildiği ve gösterildiği kültüre bağımlı olmakla birlikte, kültürel uzlaşımlar da tür araştırmaları için oldukça önemli bir konumdadır. Böylelikle türlerin, ortaya çıktığı kültürün değerlerini taşıdığını, bu noktada izleyicilerin belirli gereksinimlerini karşıladığını söylemek mümkündür.

Sinemada tür kuramlarının ilklerinden olan, dar çerçevede sosyo-kültürel yaklaşıma dayalı bu düşüncelere bakıldığında, Buscombe'nin "sağduyu" odaklı önerisi tamamen filmleri betimlemeye dayalı bir çaba olup, klasik Hollywood sonrası tür filmlerinin melez yapısına uyarlanmaya çalışıldığında pek çok sorunu gündeme getirecek modası geçmiş bir düşünceyi yansıttığı söylenebilir. Öte yandan tür filmlerini Hollywood sineması üzerinden inceleyen Buscombe'nin yaklaşımının, korku sinemasının türleşmesi sürecinde tekrarlanan karakteristik unsurları belirlemede fayda sağlayacağı aşikardır. Nitekim bir önceki başlıkta korkunun Fransız sineması ve Alman sinemasında ilk örneklerine dair aktarımda, bu filmleri korku türüne dâhil ederken dikkat çekilen görsel uzlaşımlar (şato, tabut, yarasa, canavar vb.) sağduyu odaklı unsurları bir araya getirme konusuyla bağlantılıdır. Diğer taraftan Tudor'un sinemada türü filmi yapan (*filmmaker*), izleyici ve toplumsal koşullar çerçevesinde kültürel uzlaşımlarla ilişkilendirmesi filmlerin belirli bir kültür içinde üretildiği ve tür filmlerinin sosyo-kültürel etkenlerden bağımsız olmadığı düşüncesini güçlendirmekte, böylece türe dair yapılacak çalışmaların sınırlarını genişletmektedir. Sonuç olarak her iki tartışmayı sinemada tür kuramlarının kapıları açan gelişmeler olarak görmek gerekmektedir. Tıpkı tür filmleri gibi tür kuramları da birikimli bir yapıdadır. Nitekim Buscombe ve Tudor türü belirleme sürecinde türlerin ideolojik, mitsel-ritüel ve seyirci odaklı yönlerini göz ardı ederken, bu konular zamanla başka kuramcılar tarafından dikkate alınarak sinemada tür tartışmaları daha geniş bir alana yayılmıştır. Ayrıca farklı kuramsal dayanaklara göre şekillenen bu çalışmalar korku türüne yönelik farklı bakışlar sunması bakımından dikkate değerdir.

3.2.1. Korku Türüne İdeolojik Yaklaşım

Sinemada tür olgusunu, ticari kaygılardan uzak tutmak güçtür. Bu konuda Jane Feuer (2018: 260) sinemada tür kavramının, film yapıtının endüstriyel bir ürün olarak kabul edilmesi gerçeğine dayandığını vurgulamaktadır. Daha önce aktarıldığı üzere, belirli anlatı formüllerine bağlı stratejiler tür konusunu başlı başına Hollywood endüstrisinin üretimde standartlaştırma çabasına aracılık eden bir strateji olarak görmeyi gerektirmektedir. Ancak Feuer (2018: 264) aynı zamanda sinemada türlerin, filmlerde tekrar eden motiflerin ve anlatıların aracılığıyla kültürel derin yapıyı yüzeye çıkardığını belirtmektedir. Böylece yüzeye sızan anlam, izleyici tarafından bilinçsiz bir şekilde algılanmaktadır. Hollywood filmlerinin ekonomik bir sisteme olan bağlılığı ile bu sistemde tekrar eden film anlatılarının taşıdığı ideolojik anlamlar ise tür kuramcılarını türün ideolojik sistemle olan ilişkisini sorgulamaya itmiştir.

Türlerin gelişimini ideolojik işleve dayandıran kuramcılardan biri olan Robin Wood (2003b: 63-64) tür çalışmalarında en büyük sorunlardan birinin, türleri birbirinden ayrı ele almak olduğuna dikkat çekerek, her türün ideolojik gerilimlerle baş etmek amacıyla kurgulanmış farklı stratejileri temsil ettiği için bu konuda bir ayrıma gerek duyulmaması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü, Amerikan kapitalist ideolojisinin bir uzantısı olarak Hollywood endüstrisi tarafından yaratılan ve pekiştirilen değerler, türler aracılığıyla meşrulaştırılmaktadır. Bütün türlerin sınırlarının birbiriyle kesiştiğini ve çeşitlendiğini vurgulayan yazar, temelde ideolojik fikrin hem içerik hem de estetik bağlamındaki karşıtlıklar aracılığıyla yansıtıldığını ifade etmektedir. Ayrıca Wood (2003b: 61-62) Hollywood'un ürettiği tür filmlerinde kapitalizm ve özel mülkiyet olgularının yüceltildiğini, bu yönüyle filmlerin ideolojik amaca hizmet ettiğini savunmaktadır. Yazara göre tür anlatılarında ideolojik anlamlar, izleyicinin alıştığı temsiller aracılığıyla pekiştirilmektedir.

Hollywood'un ürettiği tür filmlerinde yer alan temsiller, çoğunlukla, heteroseksüel ilişkiyle sınırlandırılan evlilik olgusu, "dürüst emek" düsturuna dayanan iş etiği ve teknolojinin gelişimini temsil eden New York şehrinin önemli oluşu gibi anlamlarla yinelenmektedir. Ayrıca Hollywood film anlatılarında hâkim mesajın, para ve zenginliğin mutluluk getirmediği, mutluluğun var olanla yetinmek ve çalışmaya devam etmek olması, öte yandan herkesin mutlu olabileceği tek yerin ABD toprakları olduğu vurgusu tür filmlerinin var olan ideolojik sistemin kurtarıcı ve koruyucu konumunu pekiştiren örneklerdendir. Bu tarz ideolojik anlamlar,

Hollywood sinemasında türün genel yapısını film anlatısı aracılığıyla irdelemeye olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte, Wood'un doğrudan Hollywood korku sinemasını merkeze alarak, korku türünü psikanalist ve ideolojik kuramlar çerçevesinde incelediği "*An Introduction to the American Horror Film* (1979)" çalışması, sinemada korku unsuru olarak canavarın konumuna ve işlevine dair önemli çıkarımlar barındırmaktadır. Wood (1979: 7) Hollywood korku sinemasında canavarın korku unsuru olarak kullanımını, psikanalist kuramın "bastırma (*repression*)" ve "bastırılmışın geri dönüşü (*return of the repressed*)" kavramlarını ödünç alarak, türün ideolojik boyutunu "canavar" anlatısı üzerinden tartışmaktadır[29].

İnsanın gizli arzularının, rahatsız edici deneyimlerinin ve istenmeyen düşüncelerinin bilinçaltında korunmasını ifade eden "bastırma", bireyin bu istenmeyen düşüncelerin, arzuların ve deneyimlerin geri dönmesi konusunda sürekli tehdit altında olduğu bir yapıyı ifade etmektedir. Bastırılan unsurların bilinçdışında ortaya çıkması ise "bastırılmışın dönüşü" olarak adlandırılır (Cherry, 2014: 108). Wood (1979: 8-9) bu iki kavramın odağını sinemaya çevirerek, korku türünde yer alan canavarların "bastırılmışın bedenleşmiş hâli", canavarın korku filmi anlatısında ortaya çıkmasının ise "bastırılmışın geri dönüşü" olarak görülebileceğini iddia etmektedir. Bu noktada Wood'un psikanalist kuramına dayandırdığı düşünceyi ideolojik boyuta yaklaştıran kısım, yazarın bastırılmış unsurları temsil eden canavarın aynı zamanda "öteki" olarak konumlandırıldığına dair yaptığı vurgudur. Hollywood korku sinemasında canavar, daima "canavar olmayan" bireylerle çatışma hâlindedir. Bu da toplum içindeki normalliğin yabancı ve tekinsiz olan "öteki" aracılığıyla tehdit edildiği anlamını ortaya çıkarmaktadır. Böylece canavar, korku filmlerinde ırk, cinsiyet ve ideoloji çerçevesinde "öteki" olanı temsil eden bir yapıya bürünmektedir.

Canavar, korku türünü ideolojik konuma yaklaştıran bir unsurdur. Bu konuda Wood (1979: 9) Hollywood korku sinemasında canavarın "öteki" olarak temsil edilerek, filmlerdeki

[29] Yazarın en basit ifadeyle korku filmlerinin toplumda "normal" olanla "öteki" arasındaki çatışmayı canavar aracılığıyla yansıttığını öne süren yaklaşımı, Brigid Cherry'nin (2014: 108) de ifade ettiği üzere Sigmund Freud'un "tekinsiz (Almanca.: das unheimliche, İngilizce.: the uncanny)" kavramıyla da yakından ilişkilidir. Freud (2019: 34) ilk olarak 1919 yılında yayımlanan "Das Unheimliche, 1919" çalışmasında tekinsiz kavramının korku hissi ile olan ilişkisini irdeleyerek, bunu edebi ürünler üzerinden örneklendirmektedir. Özetle tekinsizliğin korkuyla doğrudan ilişkili olduğunu belirten Freud, insanın aşina olmadığı nesne, durum ve olaylar karşısında verdiği tedirginlik duygusunun korkuya yol açtığını ifade etmektedir. Örneğin insanın gece vakti oyuncak bir bebeğin bir anlığına gerçek bir bebek olduğunu sanması veya evdeki bir eşyayı yabancı bir insana benzetmesi tekinsizlik hissini, dolayısıyla korku duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Benzer şekilde korku filmlerinde yer alan her canavar anlatısı tekinsiz atmosferi ve korku duygusunu besleyen bir unsur olarak kabul edilmektedir.

bu anlatılarla ABD'nin egemen ideolojisinin ve toplumun geleneksel kodlarının korunarak pekiştirildiğini belirtir. Bu düşünceye göre bir korku filminde canavar "alternatif ideolojiyi ve politik sistemleri", "Batı'nın ve ABD'nin dışındaki kültürel kimlikleri", "geleneksel cinsel normların karşısındaki değerleri" ve "erkeği kadının karşısında pasif konuma yerleştiren düşünceleri" temsil edebilmektedir. Hollywood korku sinemasının anlatı formülünü "normal ile canavar arasındaki çatışma" olarak açıklayan yazar, canavarın zaman içinde değişim geçirdiğine de dikkat çekmektedir. Örneğin, 1930'lu yılların korku sinemasına bakıldığında, olay örgüsünün ve canavarların daima ABD için yabancı konumda olduğu görülmektedir. *Dracula* (1931) filminde canavar Transilvanyalı olup bu topraklarda yaşayan bir vampirdir; *Frankenstein* (1931) filminde canavarın ismi dâhi yoktur, tıpkı Dracula gibi anlatı Avrupa'da geçmektedir. Benzer şekilde *King Kong* (1933) ve *Gaip Ruhlar Adası* (*Island of Lost Souls*, 1932) filmleri keşfedilmemiş toprakların canavarlarını barındırır. Wood (1979: 18) Hollywood korku sinemasının 1930'lu yıllarında canavarın "yabancı" olarak temsilini yorumlarken, bu filmlerin "korkunun var olduğu ancak bunun ABD kaynaklı olmadığı" ideolojisini taşıdığını öne sürmektedir. Nitekim adı geçen filmlerde canavarların ABD coğrafyasına ait olmadığı vurgusu, hem olay örgüsünün geçtiği uzamlar hem de karakterlerin aksanlı diyalogları aracılığıyla görülmektedir. Ayrıca Wood (1979: 18) aksan konusunda *Murders in the Rue Morgue* (1932) filminde Amerikan aksanıyla konuşan karakterlerin aksine Avrupa aksanıyla konuşan Bela Lugosi'yi (Dr. Mirakle) örnek göstererek, bu tarz kullanımların filmlerdeki korku işlevini üstlenen karakterin ve canavarların yabancılığını vurgulama amacı taşıdığını belirtmektedir[30]. 1930'lu yılların korku filmlerinde durum böyleyken, 1950'li yılların korku filmlerinde uzamsal olarak ABD topraklarına girmeye çalışan veya girmiş olan canavar anlatıları öne çıkmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde aktarıldığı üzere, majör ve minör stüdyoların korku türünü bilim kurgu anlatılarıyla zenginleştirdiği bu dönemde canavar, nükleer enerji ve atom deneyleri sonucunda mutasyona uğramış yaratıklardan veya dış güçler tarafından kontrol edilebilen insanlardan oluşmaktadır. Bu konuda Wood (1979: 18-19) canavarın Hollywood korku sinemasındaki dönüşümünü ideolojik boyutta ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki

---

[30] Canavarın yabancılık vurgusunun aksanlı diyalog aracılığıyla pekiştirilmesi *Dracula* (1931) filminde de belirgindir. Bu konuya çalışmanın film analizlerinin yapıldığı bölümünde yeniden değinilmektedir.

Soğuk Savaş'a vurgu yaparak, canavar aracılığıyla komünizm tehdidinin vurgulandığını ve aynı zamanda canavarın toplumsal bilinçaltında bastırılmış korkunun tezahürü olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan Hollywood sinemasında canavarın dönüşümünün 1960'lı yıllarda *Psycho* filmiyle birlikte bir kez daha devam ettiğine dikkat çeken yazar, önceki yıllarda kimliği ve yurdu yabancı olan canavarın artık ABD kimliğine sahip ve ABD coğrafyasında yaşayan bir yapıya büründüğünü belirtmektedir. Öyle ki canavar artık insan bedeninde bile olabilmektedir, böylece korkuyu ve tehdidi ortaya çıkaran canavarın işlevi insana da yüklenebilmektedir. Korku filmlerindeki bu dönüşümü toplumun bastırılmış duygularıyla ve bastırılmışın geri dönüşüyle ilişkilendirmek olasıdır. Nitekim Hollywood sineması korku unsuru olarak canavarı Amerikan kimliğiyle kabul ederek, korkunun kutsal görülen aile kurumunda ortaya çıkabileceği düşüncesini meşrulaştırmıştır. Sonuç olarak Wood (1979: 23-24) Hollywood sinemasında türlerin ideolojik işlev üstlendiğini belirterek, özellikle korku türünün normal olan ile canavar olan arasındaki çatışmaya dayalı bir anlatı formülüyle ırk, cinsiyet ve ideoloji çerçevesinde anlamlar ürettiğini savunmaktadır. Öte yandan korku türünde canavarın bir temsil aracı olarak ideolojik anlamları pekiştirmekle birlikte, aynı zamanda toplumun psikolojik ve psikoseksüel düzeyde bastırdığı kaygıları yansıtması, onun toplumun kültürel kimliğini açığa çıkarması konusunda etkili olduğunu göstermektedir.

Tür sinemasının ideolojik boyutunu savunan kuramcılardan biri olan Barbara Klinger, Robin Wood'un korku türü üzerine yaptığı çalışmayı merkeze alarak, korku anlatılarının dönüşümcü yapısını, her tür filminin ekonomik sisteme bağlı olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de bir parçası olduğunu kabul eden Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni'nin tür sınıflandırmasıyla ilişkilendirmektedir (Comolli ve Narboni, 2019: 91; Klinger, 2003: 76). Comolli ve Narboni (2019: 92-97) 1969 yılında *Cahiers de Cinema* dergisinde yayımladıkları *Sinema/İdeoloji/Eleştiri* (*Cinéma/Idéologie/Critique*) yazısında sinemadaki stillerin, biçimlerin, anlamların, öykü geleneğinin ve nesnelerin ideolojik söylemi pekiştirdiğini savunarak, anlatılardaki ideolojik işlevini ortaya çıkarma amacıyla filmleri "a-b-c-d-e" olarak beş ayrı türde gruplandırmıştır. Bu ayrıma göre "a" türü, egemen ideolojinin en saf hâliyle görüldüğü filmleri barındırmaktadır. Film üretiminde toplumun taleplerinin yalnızca bir aldatmaca olduğuna dikkat çeken yazarlar, toplumun taleplerinin esasında egemen ideolojinin taleplerine dönüştüğünü iddia etmektedirler (Comolli ve Narboni, 2019: 92). İkinci kategoride yer alan "b" türü filmler var olan ideolojiye karşılık doğrudan politik eylemler barındıran

yapımlardır. Benzer şekilde üçüncü kategoride yer alan "c" türü filmler de içerik olarak politik olmayan ancak biçimsel bağlamda eleştiriye yer veren filmlerdir. Diğer taraftan dördüncü kategorideki "d" türü filmler, içeriksel olarak politik ancak biçimsel ve film dili konusunda eleştiri getirmeyen yapımları ifade eder. Beşinci kategorideki "e" türü filmleri ise ilk bakışta egemen ideolojik güce bağlı olan ve onun etkisinde gibi görünen ancak ideolojik eleştiriyi belirsiz bir şekilde sunabilen filmlerdir. Comolli ve Narboni (2019: 95) özellikle Hollywood endüstrisinde yer alan bazı filmlerin bu kategoriye girdiğine dikkat çeker. Bu bağlamda Hollywood'un sistemine ve egemen ideolojiye bağlı olan bazı filmler, aynı zamanda yapımcının veya yönetmenin kendi filminin ifadesiyle ait olduğu sistemi içeriden bozup parçalayabilme işlevine sahiptir.

Yukarıda aktarılan tür sınıflandırmalarından "a" ve "e" kategorilerinin Hollywood sinemasına uygun olduğu gerekçesinden hareketle yazar, tür sorgusunu bu iki tanımlama üzerinden sürdürür (Klinger, 2003: 76). Buna göre "a" kategorisi, mevcut ideolojik normları hem içeriksel hem de biçimsel olarak pekiştiren filmleri barındırmaktadır. Diğer taraftan "e" kategorisinde yer alan filmler, ilk bakışta var olmasını sağlayan ideolojiyi destekliyor görünmesine rağmen geleneksel biçim ve içeriği yapı söküme uğratarak içsel bir eleştiri üretmektedir. Bu bağlamda Klinger (2003: 77) ideolojik eleştiriyi barındıran filmleri "ilerici metin (*progressive text*)" ve bu filmlerin ait oldukları türü ise "ilerici tür (*progressive genre*)" olarak adlandırmaktadır. Diğer bir deyişle, ilerici metin filmler, tür içindeki klasik ve geleneksel kodlara karşı koyan bir yapıdadır. Yazar bu düşünceyi Ann Kaplan'ın "klasik metinlerin ideolojik çatışmaları ve gerilimleri gizleyen ve anlatısıyla gerçek dünyayı yansıttığı izlenimi veren hâkim yapım pratiklerini barındırır" vurgusuyla destekleyerek, ilerici film ve türlerin sözü geçen ideolojik çatışmaları ve gerilimleri gösteren bir yapıda olduğunu savunur (Klinger, 2003: 78). Dolayısıyla, Hollywood'un tür sinemasında zamanla geleneklerden uzaklaşarak yenilikçi unsurlarla öne çıkan bazı filmlerin, dönemin tür uzlaşımlarından farklı bir yapıda olması sebebiyle ilerici metin işlevi taşıdığı çıkarımını yapmak mümkündür.

İdeolojik çerçevede sürdürülen tür tartışması, korku türü için de ayrıca önem taşımaktadır. Nitekim Klinger (2003: 80-82) yukarıda sözü geçen farklılıkları belirledikten sonra odağını Wood'un korku türü üzerine yaptığı çalışmaya çevirerek, korku türünün "ilerici tür" işlevi üstlendiğini savunmaktadır. Wood'un *Psycho* filmini değerlendirirken korku

işlevinin ABD coğrafyasına ve aile kurumuna dâhil olduğu düşüncesini benimseyen Klinger, bu filmin Hollywood korku türünün anlatı formüllerine yenilikçi bir bakış sağladığını ifade etmektedir. Wood (1979: 19) *Psycho* filmiyle Hollywood sinemasında ilk kez korkunun kökeninin aile kurumunun kendisinden, yani içeriden kaynaklanan bir yapıda ele alınmasını, toplumun bilinçaltındaki bastırılmış duygularıyla ilişkilendirmektedir. Bu noktada Klinger'ın Wood'un çözümlemeleriyle korku türünü "ilerici" gördüğü nokta, *Psycho* filmiyle türde başlayan anlatı dönüşümünün sonraki yıllarda *Yaşayan Ölüler Gecesi*, *Teksas Katliamı* ve *Tepenin Gözleri* gibi filmlerde sürdürülmesidir. Böylece korku türündeki dönüşüm, tıpkı daha önce kara film türünde olduğu gibi, Hollywood'un hâkim anlatı sistemi içinde bir karşı-sinema niteliği kazanmaktadır. Bu nedenle, Hollywood'un tür filmlerinde ideolojik gayeyle ürettiği gerçekliği reddeden filmler olması bakımından, türe dair yenilikçi bir bakışı getiren film "ilerici metin", bu filmlerdeki pratiklerin sürdürüldüğü tür ise "ilerici tür" olarak kabul edilmektedir.

Türün ideolojik işlevini öne çıkaran kuramcılardan biri olan Judith Hess Wright (2003: 42) sinemada türe dair yapılan çalışmalarda filmlerin ortaya çıktığı toplumdan soyutlanarak, sanki kendiliğinden oluşan bir ürünmüş gibi ele alınması konusunu eleştirmektedir. Bu noktada yazar, tür filmlerinin endüstride yerleşik bir üretim modeli olmasının ve böylece finansal açıdan daima kâr sağlamasının gerekçesini, filmlerin üstlendiği ideolojik işleve dayandırmaktadır. Wright'a göre (2003: 42) tür filmleri, toplumsal ve politik çatışmaların sebep olduğu korkuları geçici olarak ortadan kaldırmaktadır. Aynı zamanda bu filmler, izleyicilerin toplumsal ve politik baskıların sonucunda eyleme geçmesini engelleyerek onlara geçici tatmin hissini sunmaktadır. Böylece tür filmleri aracılığıyla isyanın yerine acıma ve korku duygusu, eylemin yerine ise rahatlama ve tatmin hissiyatı üretilir. Wright (2003: 42-43) sinemada türlerin ideolojik işlevini irdelerken, bütün tür filmlerinin üç önemli özelliği olduğunu aktarır. Bu belirlemeye göre ilk olarak tür filmlerinde asla güncelliği olan toplumsal ve politik sorunlara doğrudan yer verilmemektedir. İkinci olarak, çoğu tür filminin şimdiki zamanda konumlanmadığını savunan yazar buna örnek olarak western, korku ve bilim kurgu türünü gösterir. Nitekim western ve korku türünde olaylar geçmişte geçerken, bilim kurgu türünde olaylar gelecekte geçmektedir. Öte yandan suç filmlerinde olayların şimdiki zamanda geçiyor gibi göründüğüne dikkat çeken yazar, suç filmlerindeki "şimdiki zaman" ortamının, daima güncel sorunlardan ve çatışmalardan uzak bir yapıda olduğunu açıklar. Üçüncü olarak ise tür filmlerinde temsil edilen toplumun oldukça basit bir yapıda olduğunu öne süren yazar, bu

toplumun olay örgüsünde hiçbir işlevi ve dramatik etkisi olmadığını, basit toplum temsilinin yalnızca filmdeki çatışmaların merkezinde olan karakterlerin arkasındaki birer fon olarak yer aldığını ifade eder.

Sinemada türlerin ideolojik işlevlerini izah eden Wright'ın (2003: 44) korku türüne dair yaptığı vurgular da önemlidir. Tür filmlerinin barındırdıkları çatışmaların basit bir şekilde çözümlendiğini savunan yazar, korku türünde insanın kontrolsüz ve kötü olan dürtülere yenik bir şekilde temsil edildiğini, bu durumdan yalnızca geleneksel inançlarla veya egemen bir görüşün yönlendirmesi sayesinde kurtulabileceği mesajının verildiğine dikkat eker. Benzer şekilde suç filmleri de hiyerarşik toplum içinde baş kaldırmaya teşebbüs etmenin korkutucu sonuçlarını göstermektedir. Dolayısıyla bu filmlerde çatışmaların ve sorunların geleneğe, inançlara ve egemen düşüncelere dayanarak basit bir şekilde çözüme kavuşması, toplumdaki yenilikçi veya dönüştürücü düşüncenin engellenmesi konusunda bir işleve sahiptir. Nitekim Hollywood korku sinemasında film anlatıları, çoğunlukla sorunların akılcı, geleneksel ve bilimsel yollarla çözümündeki çatışmalarla ilgilenmektedir. Örneğin *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *Mumya* (1932) ve *Kurt Adam* (1941) gibi filmlerde korkuyu temsil eden canavar, kötülüğün ve yıkımın vücut bulmuş formlarıdır; ayrıca daha önce vurgulandığı üzere, canavarlar insanın bastırdığı kötücül eylem arzularının temsilleridir. Diğer taraftan korku türünün bu ilk örneklerinde geleneksel inanç ve değerleri bilimin üzerinde tutan bir ideoloji de dikkat çekmektedir. Söz gelimi *Frankenstein* filminde, canavarın ortaya çıkmasına, dünyadaki var olan bilgilerin ötesine ihtiyaç duyan ve toplumsal sorunlar ile fiziksel hastalıkların tanrısal güce ulaşarak ortadan kaldırılabileceğine inanan bir bilim adamı sebep olmaktadır. Ancak diğer klasik korku filmlerinde olduğu gibi, Frankenstein anlatısında da canavar üst sınıftan insanların bilimsel yöntemler yerine geleneksel yolları kullanmasıyla yok edilmektedir. (Wright, 2003: 46-47). Benzer şekilde *Dracula* filminde Van Helsing karakteri, canavarın bilimsel tıp metotlarıyla yenilemeyeceğini fark edip geleneksel inancı pekiştiren yöntemler kullanmaktadır. Böylece korku türünün ilk örnekleri, geleneksel inanç ve değerlerin bilimin yerine geçmemesi gerektiği düşüncesini yansıtmakla birlikte aksi bir durumda insanın içinde var olan kontrolsüz kötülük arzularını açığa çıkararak kaosa sebep olacağı ideolojisini pekiştiren yapıdadır.

Türlerin ideolojik işlevini kabul eden kuramcıların bir diğeri Rick Altman'dır. Ancak Altman (2018: 154) türe dair görüşleri "Hollywood endüstrisinin tür filmleri aracılığıyla siyasi

ve politik çıkarları doğrultusunda izleyiciyi yönlendirmesi" yaklaşımıyla sınırlı değildir. Nitekim yazar Lévi-Strauss'un mit-ritüel ilişkisinden yola çıkarak, Hollywood sinemasında ortaya çıkan türlerin aynı zamanda mitsel özellikleri olduğunu ve böylece izleyiciler ile tür filmleri arasında bir ritüel ilişkisi olduğunu öne sürmektedir. Dahası, sinemada türleri mitsel ve ideolojik işlev üzerinden değerlendirmeyi yeterli bulmayan Altman, tür kuramına anlamsal (*semantic*) ve sözdizimsel (*syntactic*) yaklaşımla türün işlevselliğini ve endüstrideki yapısını metodolojik çerçevede inceleme imkânı sunmaktadır. Bu sebeple Altman'ın çok boyutlu yaklaşımına daha ayrıntılı bir bakış, Hollywood sinemasında korku türüne dair sürdürülen incelemenin derinliği için önem arz etmektedir.

3.2.2. Korku Türüne Mitsel ve Ritüel Yaklaşım

Sinema çalışmalarında auteur yaklaşım tartışmalarıyla yer edinmeye başlayan tür olgusu, zamanla toplumun kolektif bilinçaltında biriken korkuları yansıtan mitolojik ve antropolojik çalışmalar çerçevesinde de irdelenmiştir (Akbulut, 2019: 313). Hollywood sinemasında türleri mitsel yaklaşıma göre değerlendiren kuramcılardan biri olan Rick Altman, türlerin mit özelliklerini barındırdığını belirtmektedir. Altman'a göre (2018: 154) türlerin ritüel işlevi belirli bir film türünün yalnızca endüstrinin hedefleri doğrultusunda ortaya çıkmamaktadır; çünkü türler, aynı zamanda izleyicinin beklentileriyle arzuları doğrultusunda şekillenebilmektedir. Diğer bir ifadeyle, sinemada türlerin anlatı motifleri toplumsal dönüşümlere uygun bir şekilde genişlemektedir.

Böylece türlere mitsel ve ritüel bir yaklaşım Hollywood sinemasını izleyicilerin arzularına yönelik bir alan olarak görürken, ideolojik yaklaşım ise Hollywood sinemasını izleyiciyi kendi kontrolündeki arzularına yönelik alana taşıyan bir endüstri olarak tanımlamaktadır. Her iki yaklaşımın da birbirine indirgemeyecek denli zıt olduğunu kabul eden Altman (2018: 154), ortaya çıkan bu çelişkilerin tür çalışmaları için eleştirel bir metodoloji yaratmak için zemin hazırladığını savunmaktadır. Bu noktada yazar, tür kuramını aynı zamanda anlamsal (*semantic*) ve sözdizimsel (*syntactic*) yaklaşımla ele almak gerektiğini belirtir. Yazara göre, anlamsal yaklaşım ile bir türdeki filmlerin veya bir türe ait tek bir filmin içerdiği unsurlara odaklanarak tespit yapılabilmektedir. Böylece anlamsal yaklaşım aracılığıyla filmdeki karakter, çekim ve mizansen gibi unsurlar türler içindeki ortaklığa göre incelenebilmektedir. Öte yandan

yazar, yalnızca anlamsal yaklaşımın türü incelemede tek başına yeterli olmadığını tekrarlar. Bu sebeple anlamsal yaklaşımla belirlenen ortak unsurların aynı zamanda türdeki değişken yapılarla birlikte ele alınması, yani türün temel yapılarına dikkat çeken anlamsal yaklaşımın türün dönüştürdüğü yapılara odaklanan sözdizimsel yaklaşım ile birlikte ele alınması daha işlevsel görünür (Altman, 2018: 158-161). Bu konuda King de (2010: 132) Altman'ın türe yönelik düşüncelerini yorumlarken, anlamsal yaklaşımın herhangi bir türde yer alan ögeleri betimlemekten öteye geçmediğini, bu yüzden Altman'ın da kabul ettiği üzere, belirlenen ögelerin tür içinde nasıl kullanıldıklarını veya taşıdıkları potansiyel anlamı görebilmek için sözdizimsel yaklaşıma ihtiyaç olduğunu ifade etmektedir.

Bir sinema türü içinde tespit edilen ve betimlenen unsurların sözdizimsel yaklaşım bağlamında değerlendirilmesi, türün hangi uzlaşımlara ve örüntülere göre dönüştüğünü inceleme imkânı sunmaktadır. Altman (2018: 158-159) tür çalışmalarında çoğunlukla iki eğilimli bir külliyat oluşturma gayretinde olduğuna dikkat çeker. Yazara göre ortaya çıkarılan külliyatlardan biri türe kapsayıcı bir yaklaşımı, diğeriyse dışlayıcı bir çerçeveyi barındırmaktadır. Oysa anlamsal ve sözdizimsel yaklaşımların eşzamanlı kullanımı, bu ayrımı ortadan kaldırarak türler arası bağlantılara ilişkin daha keskin bir betimlemeyi mümkün kılmaktadır. Çünkü Hollywood sinemasında bir türün sözdizimsel yapısı, başka bir türün anlamsal yapısıyla birleşerek türde yenilik yaratan yapımları da kapsayabilmektedir (Altman, 2018: 161). Söz gelimi o ana dek kendine özgü anlamsal yapılara sahip bilim kurgu türünün 1950'li yıllarda korku türünün sözdizimsel unsurlarını ödünç alarak dönüşüm geçirmesi, türün tarihsel ve kuramsal incelemesi sürecinde anlamsal ve sözdizimsel yaklaşımın önemini vurgular niteliktedir.

Sonuç olarak Altman'ın ikili yaklaşımı, türün dönüşümünü inceleme konusunda yol göstermektedir. Yazar türler arasındaki anlamsal ve sözdizimsel ilişkinin Hollywood endüstrisi ile izleyici arasında bir müzakere alanı olarak görülmesi gerektiğini ifade etmektedir (Altman, 2018: 161). Bu bağlamda türe anlamsal ve sözdizimsel yaklaşım Hollywood sinemasındaki türlerin hem ritüel hem de ideolojik işlevlerini ortaya çıkarmak konusunda yararlıdır. Tür filmleri kamusal arzuların Hollywood'un öncelikleriyle uyumlu hâle getirildiği bir uzlaşma sürecinden geçmektedir. Böylece manipüle edildiğini bilmek istemeyen izleyici, Hollywood endüstrisinin türün ritüel ve ideolojik işlevini uyumlu bir biçimde ele almasıyla, manipülasyon

potansiyelinin maskelendiği bir sürece dâhil olmaktadır. Tam bu noktada, anlamsal olan bir tür sözdizimsel hâle geldiğinde, tür izleyicisinin ritüel değerleriyle Hollywood'un ideolojik değerleri denk düşerek ikili bir işleve hizmet etmektedir. Altman (2018: 165) film anlatılarında sözdizimsel yapının tarihsel yönüne vurgu yaparak, türlerin sözdizimsel dönüşüme uğradığını belirtir. Hollywood korku sinemasının ilk örneklerinde korku unsurunun canavar odaklı yapısının kökeninin 19. Yüzyılın gotik edebiyat geleneğine dayandığını hatırlatan yazar, Shelley'nin *Frankenstein* veya Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* eserlerinde 19. yüzyılda canavarın görüntüsünü ve işlevini betimleyerek bu unsurların sözdizimsel bağlar yarattığını ifade eder. Adı geçen eserlerde canavarlar, doğaüstü bir görüngüde olmalarına rağmen bilimle özdeşleştirilirken, sinema uyarlamalarında canavar insanın doyumsuz cinsel iştahıyla, dolayısıyla bilim yerine fallik unsurla ilişkilendirilebilmektedir. Böylece bir türe ait özgün metindeki anlam, diğer türdeki metinde yeni bir sözdizimsel yapıya dönüşerek yeni anlamlar kazanabilmektedir. Benzer düşünceyi destekleyen King (2010: 133) tanımlanmış bir türün sadece her zamanki unsurların varlığına bağlı kalmadığını belirtmekle birlikte, türün devamı için bu unsurların belirli bir şekilde düzenlenmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

Türleri mitsel ve ritüel çerçevede ele alan kuramcılardan bir diğeri Thomas Schatz'dır. Schatz (2003: 96) mitleri yalnızca klasik içeriklerin veya evrensel anlatıların tekrarı olarak görmemek gerektiğini belirtmektedir. Nitekim mitler aynı zamanda kültüre dair belirli işlevleri, o kültürden edindiği unsurlar çerçevesinde yansıtan bir yapıdadır. Schatz (2003: 97) sinemada türlerin mitsel ve ritüel ilişkisini işlevsel yapıda yorumlar. Yazara göre tür filmleri mitsel bağlamda, tıpkı mitler gibi, metinsel içerikten ziyade işlevsel yönüyle öne çıkmaktadır. Tür filmlerinin ritüel işlevi ise birtakım kültürel durumların veya çatışmaların kitle kültürü tüketicilerine aşina gelecek bir kavramsal dönüştürmeden geçirilerek bunların filmler aracılığıyla iletilmesiyle belirginlik kazanır. Dolayısıyla Hollywood sinemasında türler, popüler sanat içinde mitsel dışavurumun bir biçimi olarak görülür. Öte yandan Schatz (2003: 98-99) tür sinemasının mitsel işlev bağlamında ikircikli bir yönüne de dikkat çekmektedir; tür sinemasının izleyicinin beklentilerini ve endüstrinin kendi ticari yapısının amaçlarını gözettiğini, öte yandan güncel kültürel çatışmalara çözümcü yaklaşımlar getirdiğini vurgulayan yazar, böylece türün toplumun temel mitsel dürtülerini yansıtarak kendi kolektif bilincini yarattığını ifade etmektedir.

Rick Altman ve Thomas Schatz gibi türün mit-ritüel yönünü irdeleyen Barry Keith Grant (2003: 116) özellikle tür sineması söz konusu olduğunda, seyir deneyimi üzerine düşünmenin daima keşfedici bir yönü olduğunu belirtir. Yazar seyir deneyimi üzerinden tür sinemasına getirdiği yaklaşımda, mit-ritüel ilişkisinden yola çıkarak tür filmlerinin anlatı, tema, karakter ve ikonografiyle mitsel anlamları sürdürdüğünü öne sürmektedir. Grant (2003: 117) sinemada tür okumaları yaparken tür filmlerindeki dönüşümleri ve popülerliklerini dönemin kolektif yaşamının bir dışavurumu olduğunu göz önünde bulundurmak gerektiğini savunur. Bu yaklaşıma göre otuzlu yılların müzikal türü filmleri, dönemin ekonomik buhranının yarattığı sorunlardan kaçma fantezisinin bir uzantısıdır. Benzer şekilde kara film türünü, 2. Dünya Savaşı ile ortaya çıkan toplumsal çatışmaların bir uzantısı olarak veya ellilerde Soğuk Savaş'ın etkisiyle bilimkurgu türündeki işgal temalı filmleri, dönemin toplumunun kültürel bilincinin mitsel üretimleri olarak görmek olasıdır. Grant'a göre (2003: 121) Hollywood sinemasında türler egemen ideolojik kurumlara bağlı bir şekilde var olan, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik koşulların etkisiyle dönüşüme zorlanabilen, sistemin içinde veya karşısında olan auteur yönetmenler tarafından çeşitlendirilen bir yapıya sahiptir.

Sinemada türleri seyir deneyimi açısından ele alan kuramcılardan bir diğeri Linda Williams (2003: 141) ise, Grant'den farklı olarak, görüşlerini mitsel ve ritüel yaklaşımdan çok toplumsal cinsiyet çerçevesinde sürdürerek Hollywood sinemasında korku türünün cinsiyet temsilleri bağlamında birtakım aşırılıklar barındırdığına dikkat çekmektedir. Çıkarımlarını özellikle pornografi, melodram ve korku türü üzerinde yoğunlaştıran Williams, adı geçen türlere ait filmlerin izleyicilerin bedenlerini etkileyecek şekilde duygusal aşırılıklarla üretildiğini savunmaktadır. Keyfi bir şekilde yer verilen bu aşırılıklar ise her üç türde de seks, şiddet ve duygusal yoğunluk unsurlarıyla bir araya gelmektedir. Bu noktada Williams (2003: 148) pornografi türünün izleyici için orgazmın, melodram türünün izleyici için ağlamanın ve korku türünün ise izleyici için korkunun ve dehşetin tetikleyicisi olduğunu ifade etmektedir.

Burada dikkat çeken konu, tür filmlerindeki sözü geçen işlevlerin anlatı ve biçim açısından temsil edilen cinsiyet rollerine dair eleştiri getirilebileceğidir. Williams (2003: 149) özellikle pornografi ve korku türünde kadının arzu nesnesi olarak, erkek bakışının sadistik bir uzantısı konumunda olduğunu belirtmektedir. Yazar tür sinemasında kadın cinsiyetinin konumunu sorgularken pornografi türünde kadının orgazm oluşu ile korku türünde kadının

işkence görmesini eril, sadist bakışla ilişkilendirirken kadın karakterin ağladığı melodram türünü ise kadın bakışın mazoşizmi olup olmayacağı konusunda fikir yürütür. Bu yaklaşımın sonucu ise tür sinemasında kadın temsili özelinde, çoğunlukla erkek izleyiciyi benimseyen pornografi türünün sadist, genç yaşta erkek izleyicileri hedefleyen korku türünün sado-mazoşist ve kadın izleyicileri hedefleyen melodram türünün ise mazoşist işlevlerinin olduğu yönündedir (Williams, 2003: 152). Böylece yazar endüstride popüler konumda olan tür sinemasının genel yapısının ve işlevinin cinsiyet temsilleriyle ilgili olduğunu, tür filmlerinin feminist eleştirinin çerçevesinde incelenerek bu temsillerin ve aynı zamanda seyir deneyimlerinin açıklanabileceğini savunması bakımından, tür çalışmaları için önemli eleştiri noktaları sunmaktadır. Bu noktada Grant ve Williams'ın sinemada türe dair görüşlerinin, mitsel ve ritüel yönelimin yanı sıra türün ideolojik işleviyle de ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim Altman (2018: 154) türün mitsel ve ritüel işlevini, Hollywood sinemasının izleyicilerin arzularına yönelik anlatılar için bir alan olarak görürken, türün ideolojik boyutu endüstrinin izleyicilerin beğenilerini ve seçimlerini yönlendirmeye yönelik bir işlevi öne çıkarır. Öte yandan Grant'in ve Williams'ın türün mitsel ve ideolojik işlevlerine yönelik yaklaşımları ikircikli bir yapı sunarken, bu çok anlamlılığın tür eleştirisinin içkin yapısına uygun olduğunu söylemek mümkündür.

3.2.3. Korku Türüne Çoğulcu Yaklaşım

Sinemada türün içkin yapısını ve işlevlerini sosyo-kültürel, mitsel-ritüel, ideolojik ve psikanalist gibi farklı bağlamlar üzerinden açıklayan çalışmaların yanı sıra bu görüşleri indirgemeci bir yapıda olmakla eleştirerek, türlerin değişkenliğini çok yönlü okumalarla irdelemeyi amaçlayan yaklaşımlar mevcuttur. Bu amaca yönelik görüşleriyle öne çıkan kuramcılardan biri olan Steve Neale (2018: 142), ilk olarak Thomas Schatz ve Rick Altman gibi isimlerin türe atfettikleri mitsel ve ritüel yaklaşımı, Hollywood endüstrisinin kurumsal belirlemeleriyle stüdyo kararlarını göz ardı etmesi noktasında eleştirmektedir. Yazar bu eleştirisini, Hollywood'da stüdyo döneminde western türü üzerine yapılan bir pazar araştırması örneğiyle güçlendirir. Aktarılan bu araştırma klasik Hollywood dönemi boyunca üretilen çok sayıda western filminin çoğunlukla ABD'li genç erkek izleyiciler arasında popüler olduğunu, ayrıca bu filmlerin izleyicilerin birçoğu tarafından beğenilmediğini göstermektedir. Neale

(2018: 143-144) benzer eleştiriyi tür filmlerine ideolojik bağlamda yaklaşan görüşe de yöneltir; yazar tür filmlerinin ideolojik işlevini ortaya çıkarma uğraşının bağlamsal bir analizle mümkün olduğunu, çünkü bu anlama yalnızca filmleri üreten ve dağıtan endüstrinin doğası üzerinden varılamayacağını vurgulamaktadır. Dolayısıyla her iki yaklaşım da değişmeyen bir film külliyatını bir araya getirmek amacıyla, yalnızca türlerin tekrarlayan yönlerini öne çıkarmak eğilimindeymiş gibi görünür. Oysa bu eğilim, filmlerin ve türlerin kendi içlerindeki farklılıkların göz ardı edilmesi tehlikesini ortaya çıkarır.

Tür filmlerinin kendi içindeki farklılıkları, sinemada türün yalnızca film anlatısıyla açıklamak yeterli olmamaktadır. Bu konuda Neale (2018: 110) sinemada tür kavramını sorgularken türün yalnızca filmlerin gruplandırılmasından ibaret olmadığına, bunun aynı zamanda sinemaya giden izleyicilerin seyir öncesi ve seyir deneyimi boyunca sahip oldukları beklentileri ile varsayımlarıyla ilişkili olduğuna vurgu yapmaktadır. Seyircinin tür filmleriyle olan ilişkisini "gerçekmişgibilik (*verisimilitude*)" kavramı üzerinden yorumlayan yazar, bu kavramı film türlerinin kendi özgün yapısında bulunan niteliklere dair beklentilerle ve varsayımlarla açıklamaktadır (Neale, 2018: 111). Örneğin, bir müzikal filmde olay örgüsü boyunca karakterin eylemlerinin müzik performansıyla devam etmesi müzikal türü için öngörülebilir bir kullanımdır. Öte yandan aynı kullanım bir bilimkurgu filminde göze batabilmektedir. Çünkü bir bilimkurgu anlatısında müzik performansını olası, muhtemel, diğer bir deyişle "gerçekmiş gibi" görmek daha zordur. Bu noktada gerçekmişgibiliğin unsurlarının her türde farklı şekilde yer aldığı söylenebilir. Söz konusu korku türü olduğunda, film anlatısında korkutma eylemini üstlenen en az bir karakterin veya durumun varlığı gereklidir. Nitekim bu, korku türü seyircisinin beklentisini ve varsayımlarını karşılayan bir unsurdur. Edebiyat ve sinema alanında türsel olan her şeyin kitle kültürünün bir ürünü olduğuna dikkat çeken Neale (2018: 140), tür anlatılarının izleyicinin bu beklentilerini karşılamak amacıyla ticari açıdan başarısı kanıtlanmış modellerle formülleri sınırlı bir derecede farklılaştırarak yinelediğini belirtmektedir.

Daha önce vurgulandığı üzere, Hollywood sinemasında var olan türler endüstrinin yapım-dağıtım ve gösterim koşullarına bağımlıdır. Dolayısıyla tür filmleriyle önceden izleyicinin zihninde konumlanmış olan bilgilerin ve beklentilerin göz önünde tutulması stüdyoların finansal kaygılarını öne çıkarmaktadır. Neale (2018: 142) bu noktada tür filmleri

üretilirken bir dereceye kadar göz önünde bulundurulan farklılıkların ve yeniliklerin, sinema endüstrisindeki dönemler ve türler arasındaki dönüşümler dikkate alınarak incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu sebeple sinema endüstrisinin uyguladığı reklam ve pazarlama söylemleri, tür filmlerinin anlatısal imgelerinin kurulmasında ayrıca önem arz etmektedir. Neale (2018: 115) bir filminin pazarlanmasında kullanılan posterin, tanıtım fotoğraflarının, eleştiri yazılarının ve her türlü medya iletilerinin o filmin türsel konumunu gösteren araçlar olduğunu ifade etmektedir. Örneğin Universal Pictures'ın *Dracula* filminin posterinde Bela Lugosi'nin canlandırdığı vampir karakterinin yanı sıra film öyküsünün Stoker'ın meşhur romanından ve tiyatro oyunundan uyarlandığı bilgisi yer almaktadır (Weaver ve Brunas, 2007: 83). Bu noktada bir tür filminin tanıtımında ve pazarlaması sırasında kullanılan araçların aynı zamanda metinlerarası bir düzenleme sunduğunu söylemek mümkündür. Neale'nin (2018: 115) belirttiği gibi, metinlerarası unsurlar tür sineması izleyicisinin beklenti ve varsayım sürecini başlatarak aynı zamanda filmin ait olduğu türün anlatısal imgelerini dolaşıma sokmaktadır. Böylece metinlerarası her unsur, türün tamamlayıcısı olarak görülmektedir. Dolayısıyla Neale'e göre türler birer sistemden öte, sistemleştirme süreçleridir. Bu noktada Chandler (2018: 22) Neale'in aslında türlerin gelişimini veya dönüşümünü tamamlayan, sınırları belirgin bir yapı gibi görmek yerine, onları sürekli gelişim ve dönüşüm hâlinde, aynı zamanda sınırlarının muğlak olduğu bir alan olarak gördüğü yorumunu yapar.

Sinemada türleri tamamlanmış bir uzlaşım dizgesinden çok devinim içindeki bir süreç olarak yorumlayan kuramcılardan biri olan Christine Gledhill de, sinema alanında daha önce yapılan tür çalışmalarını, Hollywood sinemasının endüstriyel yapısını ortaya çıkarma amacı taşımasına rağmen, kuramsallaştırmaların çoğunlukla metin odaklı olması konusunda eleştirmektedir: yazara göre film türlerine atfedilen uzlaşım, stereotip, karşıtlık, anlamsal (*semantic*) ve sözdizimsel (*syntactic*) yaklaşım gibi kavramlar türlerin ideolojik ve estetik boyutunu keşfetme amacı taşıdıkları için biçimseldir (2019: 327). Böylece Gledhill, sinemada türün üretkenliğini türün sınırlarının belirlendiği, aşıldığı ve yeniden çizildiği bir yapıyla açıklamak gerektiğini öne sürerek türü "endüstriyel mekanizma, "estetik-pratik" ve "kültürel-eleştirel tartışma alanı" çerçevesinde, çok yönlü bir bakış açısıyla sorgulamak gerektiğini savunmaktadır. Bu noktada Gledhill (2019: 326) Tudor'un tür çalışmalarında öne sürdüğü "filmi tanımlama sürecinde türün içkin yapısını açıklamak amacıyla yine o türe ait filmlerin referans alınması" paradoksunu Tzvetzan Todorov'un "tarihsel türün sürekli gelişimine, zaman

içinde değişimine veya gerilemesine karşılık kuramsal türün geçici olduğu ve türe eklenen her yeni unsura göre kendini yeniden tanımladığı" vurgusuyla yeniden ele almıştır. Nitekim Todorov (2004: 14) bir metnin yalnızca kendisinden önce var olan bir dizgenin ürünü olmadığını, aynı zamanda bu dizgenin dönüşümü olduğunu ifade etmektedir. Böylece sinemada türe dair yapılacak incelemelerde türün sınırlarını koruyacak yapıda bir belirlemeden çok, endüstri içindeki tür üretiminin melez ve döngüsel doğasını dikkate alan bir bakışla ilişkilendirmesi öne çıkmaktadır. Ayrıca Gledhill (2019: 326), bu konuda Neale'in "sinemada türlerin birbirini dışlayıcı sınırlarla çevreleyen yapıda olmadığı ancak anlatı, ikon ve söylem bağlamında çatışma içinde olduğu" düşüncesini hatırlatarak, türlerin zaman zaman birbirlerinin sınırlarına geçebilen bir yapıda olduğunu ifade etmektedir.

Hollywood sinemasının film anlatılarındaki "arama" motifinin zaman içinde western türünden bilim kurgu türüne, daha sonra da savaş filmlerine geçmesi, türlerin melez yapısını gösteren örneklerden yalnızca biridir. Gledhill (2019: 354) türün melez yapısını açıklamadan önce Neale'nin tür tartışmasında öne sürdüğü gerçekmişgibilik (*verisimilitude*) kavramını değinmeye değer bulmaktadır. Bu noktada yazara göre türsel gerçekliğin ve kültürel gerçekmişgibiliğin bağı yalnızca türlerin arasına koyulan bir sınır olarak değil, aynı zamanda kurmaca ve toplumsal imgelemler arasında ilişki barındıran bir süreci temsil etmektedir. Böylece tür, süreç içinde daima oluşmaya devam eden bir mücadele alanı olarak görülmelidir. Gledhill (2019: 335-336) sinemada türe dair kapsamlı sorgusunu melodram türü üzerinden yürütürken, melodramın asla tekil bir tür olarak kabul edilmemesi gerektiğini, melodramın farklı izleyici kitlelerini bir araya getirme özelliği olan kitlesel popüler türleri üreten bir yapıda olduğunu öne sürmektedir. Tür tartışmasına kültürel olarak şartlanmış bir algı ve estetik tarz olan "*kipsellik*" kavramıyla açıklık getiren yazara göre melodram değişik zaman dilimleri içinde, farklı kültürlerde, akımlarda ve tarzlarda hareket hâlinde olan bir kip olarak konumlanmıştır. Böylece melodram türünün melez yapısı, farklı türleri ve kipleri bünyesine dâhil ettiği gibi yeni alttürler yaratarak veya başka türlerin sınırlarına giren esnek bir hâle bürünmesini sağlamaktadır (Akbulut, 2019: 316-317).

Türler diller, söylemler, temsiller ve imgeler arasındaki metinlerarası dolaşımlardan yola çıkarak verili bir sınıflandırmanın uzlaşımlarına uygun bir şekilde kurmaca bir dünya yaratmaktadır. Bu noktada önemli olan, bir tür filminin değişen izleyici karşısındaki

inandırıcılığını kültürel olarak benimsenmiş türün unsurları yinelerken, aynı zamanda bu unsurları dönüşüme uğratarak sağlayabilmesidir. Gledhill (2019: 350) bu süreçte sosyal ve kültürel çatışmaların türsel dönüşümlere malzeme sunduğunu vurgulamaktadır; yazar bu konuda Hollywood stüdyolarının sinemanın türsel niteliklerini zenginleştirme yolları ararken yalnızca bugünün anlatı külliyatına bağlı kalmadığını, aynı zamanda kitlesel popüler değeri olan basılı yayımlarla birlikte geçerliliğini koruyan pek çok popüler forma yöneldiğini ifade eder. Sonuç olarak Gledhill'e göre türler kurmaca anlatılar barındırmakta, ancak kurmaca anlatıların sınırları içinde de kalmamaktadır. Daima oluşum hâlinde olan türler, endüstri, estetik-biçimsel dönüşüm ve izleyici bağlamında yeniden üretilerek kendi sınırlarını aşan, bu yönüyle de kültürel ve eleştirel söylemlerin içine yayılan bir konum edinmektedir. Böylece Akbulut'un (2019: 319) ifade ettiği gibi, tür filmleri endüstri içinde şekillenen anlatı uylaşımları çerçevesinde sunulan bir ürün olmasının yanı sıra aynı zamanda, bilinçli veya bilinçsiz olarak, düşüncelerin ve toplumsal imgelemlerin dolaşıma girdiği bir alan hâline gelmektedir.

Sinemadaki tür tartışmalarına katkı sağlayan diğer isimlerden biri olan Geoff King (2010: 144) türlerin farklı gruptaki seyircilere çekici geldiği düşüncesinden yola çıkarak, Hollywood endüstrisinin pazarlama sürecinde bu varsayımı benimsediği bilgisini aktarmaktadır. Bu bakışa göre bilimkurgu, aksiyon, korku ve savaş filmleri erkek izleyicilerle ilişkilendirilirken, melodram ve romantik komedi gibi türler kadın izleyiciyle ilişkilendirilmektedir. Öte yandan bu varsayımların mutlak gerçek olmadığını vurgulayan King (2010: 144), erkek ve kadın izleyicilerin bütün türler arasında seçim yapma özgürlüğü bulunduğunu ancak bu ön kabullerin Hollywood'un film yapımı ve pazarlanmasında oldukça önem arz ettiğini ifade etmektedir.

Stüdyoların izleyici varsayımına dayanan üretim pratiklerinin türlerin şekillenmesi sürecinde etkili olduğu düşünülebilir. Stüdyoların tür filminin yapım ve pazarlama sürecinde izleyici odaklı stratejisine dikkat çeken isimlerden biri olan Altman, Hollywood sinemasında film üreten stüdyoların türü konumlandırma konusunda eleştirmenler kadar hevesli olmadıklarını ifade etmektedir (2004: 128). Film eleştirmenleri belirli bir filmi güçlü sınırları olan bir türle ilişkilendirme eğilimindeyken, stüdyolar pazarlama sürecinde filmin türünü belirtmek yerine ima etmeyi tercih etmektedirler. Hollywood endüstrisinin türsel kesinliğe dayalı bir pazarlamayı göz ardı etmesinin sebebi ise doğrudan finansal çıkarlarla ilişkilidir.

Stüdyolar böylece türe aşina olan bir izleyicinin türün kodlarını tanıyarak filme ilgisi olacağını kabul etmekle birlikte, stüdyoların amacı türe şu ya da bu şekilde karşı duran veya ilgi duymayan izleyici kitlesini potansiyel bir müşteri olarak etkilemektir. Bu bağlamda Altman (2004: 128), tıpkı Geoff King gibi, Hollywood'un stüdyo döneminde türün izleyici odaklı varsayımlara dayalı bir stratejisi olduğuna vurgu yapmaktadır.

Tablo 2: Klasik Hollywood Sinemasında İzleyici Odaklı Tür Varsayımları

Kadın İzleyici Türleri	Melodram	Müzikal	Romantik Komedi	Acıklı (Weepie)
Erkek İzleyici Türleri	Aksiyon / Macera	Suç	Savaş	Western
Diğer İzleyici Türleri	Yolculuk / Macera	Fantastik	Kaba Komedi (Slapstick)	Tarihî Kurgu

Kaynak: (Altman, 2004: 128)

Yukarıda yer alan Tablo 2 incelendiğinde, stüdyoların türleri erkek, kadın ve diğer izleyici[31] olarak üç farklı grupta ele aldığı görülmektedir[32]. Altman'ın (2004: 128-129) Hollywood'un stüdyo döneminde film türlerini üç çeşit izleyici grubuyla ilişkilendirilmesi, pazarlama sürecindeki varsayımların bu ön koşullar üzerinden yürütüldüğünü göstermektedir. Benzer şekilde King (2010: 128) Klasik Hollywood döneminde stüdyoların stratejilerini izleyicilerin tür tercihleri konusundaki varsayımlara ve ön koşullara göre şekillendirdiği konusunda hemfikirdir. Bununla birlikte Altman (2004: 128) Hollywood'un türsel varsayımlarının 1960'ların sonundan itibaren çoğunlukla genç izleyici kitlesine odaklanan bir yapıya büründüğü gerçeğini göz ardı etmemek gerektiği konusunda uyarıda bulunur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak aktarıldığı üzere stüdyoların 1960'lı yıllardaki üretim refleksleri, ABD'nin sosyo-kültürel yapısındaki dönüşümlerle, aynı zamanda

[31] Rick Altman, klasik Hollywood döneminde stüdyoların izleyici odaklı tür varsayımlarını açıklarken "Kadın İzleyici Türleri (Female Genres)" ve "Erkek İzleyici Türleri (Males Genres)" dışında kalan kategoriyi "Tertium Quid" olarak isimlendirmektedir. Latince "iki farklı şeyin dışında kalan üçüncü şey" anlamına gelen bu kavram yerine tabloda "Diğer İzleyici Türleri" başlığı kullanılmıştır (Stone, 2005: 212). Öte yandan yazarın "Tertium Quid" olarak adlandırdığı kategoriyle erkek ve kadın dışındaki bir cinsiyeti değil, ilgileri diğer iki kategori gibi baskın tür tercihleri olmayan izler kitleyi kast ettiğini vurgulamak gerekmektedir (Altman, 2004: 128).

[32] Yazarın bu dönemde yerleşik bir tür olarak korku türüne yer vermemesi dikkat çekmektedir. Öte yandan bu tutum, önceki başlıklarda aktarıldığı üzere Hollywood sinemasında korkunun bir furya olmaktan çıkıp türleşmesi konusundaki ikircikli görüşlerle açıklanabilir.

1968 yılında Film Üretim Yasası'nın (*Production Code*) geçersiz kılınmasıyla bağlantılıdır. Televizyonun yaygınlaşmasıyla yetişkinlerin boş zaman uğraşlarına dair tutumlarının değişmesi ve savaş sonrasında doğum oranındaki artışla çoğalan genç nüfusun etkisiyle Hollywood stüdyoları bu dönemde türsel varsayımlarını çoğunlukla erkek izleyici kitlesi üzerinden sürdürmüştür. Sansür yaptırımlarının azalması sonucunda filmlerde seksi ve şiddeti gösterme imkânının olması, bu tutumun gerekçelerinden biri olarak görülebilir. Öyle ki, bu dönemde sinemaya giden izler kitlenin çoğunlukla genç erkeklerden oluştuğunu varsayan stüdyolar bu iki motife fazlaca yer vererek, istismar sinemasının ve korku türünün yeniden canlanmasını sağlamıştır. AIP'nin gotik edebiyat uyarlamaları bu canlanışın örneklerindendir. Benzer şekilde, *Yaşayan Ölüler Gecesi* gibi korku türünün sınırlarını farklı noktaya taşıyan yapımları hem sansür konusuyla hem de dönemin değişen izleyici kitlesiyle açıklamak mümkündür.

Türün sınırlarının değişkenliği, onun melez yapısını vurgulamaktadır. Bu konuda King (2010: 147) türlerin sınırlarının değişmesinin ve türlerin edindiği melez yapının Yeni Hollywood yapımlarına özgü bir nitelik olarak görülmemesi gerektiğini, esasında pek çok türün bu karmaşık süreçten geçtiğini öne sürmektedir. Çünkü yazara göre türün tanımları ve sınırları, aynı zamanda onu betimleyenlerin bakış açısına göre şekillenmektedir. Sınırları çizmekten ziyade kolaylık sağlayan tür etiketlerinin bazıları konuya göre (bilimkurgu, western vb.) bağlam sunarken, bazılarıysa izleyicide uyandırmak istedikleri tepkiye göre (korku, komedi, acıklı film vb.) adlandırılmaktadır. Bu yüzden King özellikle melodram, aksiyon, aşk ve komedi gibi temel anlatı kalıplarını hiçbir zaman tür içinde değerlendirmemek gerektiğini, zira her türün bu kalıpları üreterek yeniden kurduğunu ifade etmektedir. Bu konuda Altman'ın "Hollywood endüstrisinin bir filmi tek bir tür etiketiyle tanımlamaktan kaçındığı" görüşünü hatırlatan yazar, Hollywood endüstrisinde filmlerin çoklu ve örtüşen kimliklere sahip olduğunu, stüdyoların üretim ve pazarlama sürecinde furyalar, yeniden yapımlar ve devam filmleri gibi stratejileri gözeterek saf tür mantığından uzak durduğunu savunmaktadır[33] (Altman, 2004: 128; King, 2010: 148).

[33] Bununla birlikte King (2010: 149) film eleştirmenlerinin ve sinema kuramcılarının, Hollywood sinemasında türün sınırlarının belirlenmesi ve bir filme açık bir şekilde tür etiketi atfedilmesi konusunda stüdyolardan daha çok ilgi göstermelerini eleştirmektedir.

Korkunun Hollywood sinemasında tür olarak yerleşmesi sürecinde filmlerin "korku" yerine "gerilim (*thriller*)", "macera arayan (*thriller-seeker*)", "tüyleri diken diken eden (*hair-raising*)", "ürpertici (*spine-tingling*)" ve "şok edici (*shocking*)" gibi etiketlerle pazarlanması ve aynı zamanda 1940'lı yıllarda film noir türünün "korku" yönleriyle öne çıkarılarak izleyici kitlesinin artırılması çabası yukarıda aktarılan çıkarımları doğrular niteliktedir (Jancovich, 2009: 158). Ayrıca King (2010: 151) türlere dair görüşlerin genellikle türlerin popüler ve uzun ömürlü doğasına göre şekillendiği düşüncesiyle iddiasını güçlendirmektedir. Sinema tarihinde bazı furyalar ve türler popülerliğini yitirirken, bazıları ise kendi öz yapısına bağlı ancak yine kendine özgü bir ayrıma sahip olan alt türlerle gelişebilmektedir. Hollywood stüdyolarının zaman içinde belli bir türe yoğunlaşması filmlerin yalnızca yapım ve tüketim koşullarına değil, aynı zamanda sosyo-kültürel dönüşümlere de bağlıdır. Hollywood'un sessiz yıllarında bir furya olarak konumlanan, ancak *Dracula* (1931) filmiyle yerleşik bir türe evirilmeye başlayan korku sineması, sözü geçen dönüşümlerin etkilerinin gözlemlenebildiği bir okuma alanı olarak görülebilir. Dahası, korku türü, Hollywood'da yerleşik olan diğer türlerle uzlaşımsal bir ilişki sürecine sahne olması açısından önemlidir. Nitekim belirli dönemlerde popülerleşen alt türleriyle sınırları genişleyen korku türü, aynı zamanda yerleşik olan diğer türlerle melez anlatılara dönüşmüştür. Hollywood sinemasında korku filmlerinin diğer tür filmleriyle etkileşimini incelemek için ise türün metinlerarasılığına göz atmak gerekmektedir.

3.3. Korku Türünün Metinlerarasılık Boyutu

Sinemada korku türü beğeni ve popülerlik konusunda ikircikli bir manzara sunmaktadır. Bu konuya dikkat çeken kuramcılardan biri olan Robin Wood (1979: 13) Hollywood türleri arasında korku türünün daima en popüler türlerden biri olduğunu, ancak yine de izleyiciler ile film eleştirmenleri arasında itibarsızlaştırmaya en çok maruz kalan anlatıları barındırdığını belirtmektedir. Ayrıca yazar diğer türlerin aksine, bir grup izleyicinin korku anlatılarına oldukça bağlıyken bazı izleyicilerin ise türü tamamen yok saydığını ifade etmesine rağmen, bu durumun *Sapık* (1960) filmiyle değişime uğramaya başladığını vurgulamaktan geri kalmaz. Benzer şekilde Cherry (2014: 24) diğer film türlerinin toplumun genel tercihlerine ve kültürel eğilimlere göre güçlenip zayıfladığını, ancak korku türünün her zaman var olan biçimiyle veya diğer biçimlerdeki çeşitlenmeleriyle hem ana akım hem de bağımsız sinema

endüstrisinin vazgeçilmez bir unsuru olduğuna dikkat çekmektedir. Bu noktada korku türünün inşacı yapısını, onun kendi içinde çeşitlenerek alttüre evrilen anlatılarıyla ve aynı zamanda diğer türlerle olan ilişkileriyle açıklamak mümkündür. Her iki durum korku filmlerinin izleyici kitlesinin genişlemesinde ve türün popülerliğini korumasında oldukça etkilidir.

Türleri tanımlamaya yönelik bir çabanın ilkin sorunsuz bir süreç gibi göründüğünü ifade eden Daniel Chandler, bu konunun zorluğunu "kuramsal bir mayın tarlası" benzetmesiyle vurgular (Chandler, 2018: 18). Sinemada türlerin film anlatılarının odağında incelendiğinde, türe özgü metinsel özelliklerin öne çıktığını aktaran yazar, diğer türler arasındaki ayırt edici özellikleri ortaya çıkarmak için filmlerin "anlatı", "karakter", "tema", "mekân", "ikonografi" ve "film tekniği" bağlamında incelenebileceğini ifade eder (Chandler, 2018: 46). Bu belirleme ilk bakışta, tür eleştirisini basit ve yüzeysel bir gruplandırma çabası olarak görme tehlikesini barındırır. Nitekim, önceki bölümlerde aktarılan kuramsal tartışmalarda görüleceği üzere, türlerin ideoloji, cinsiyet vb. bağlamında işlevleriyle veya endüstri – izleyici ilişkisine yahut tekil olarak ruh haline (*film noir*); konusuna (*polisiye*); mekânına (*western*); anlatı biçimine (*müzikal*) göre ele alınması da mümkündür. Yüzeysel bir gruplandırma çabasının ötesine geçmeyi amaçlayan bu çalışmada metinlerarası kuramın işlevsel biçimleri korku türünde canavarın dönüşümünü incelemek noktasında fayda sağlayabilir. Bu amaçla, öncelikle metinlerarasılığın yapısına kısaca değindikten sonra, korku türünün metinlerarası bağlamda diğer türlerle olan etkileşimlerine göz atılacaktır. Böylece bahsi geçen öğelerin, çalışmanın ilerleyen bölümlerde Dracula'nın korku unsuru olarak dönüşümü özelinde yapılacak incelemeler için yol gösterici bir işlev edineceği düşünülmektedir.

İlkin edebiyat alanını kapsamına alan bir kuramsal girişim olan metinlerarasılık olgusu, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette gibi kuramcıların çalışmalarıyla öne çıkan ve temelde "her metnin diğer metinlerle şu ya da bu şekilde bir kesişim noktası olduğu" düşüncesiyle bir metnin başka metinlerle arasındaki ilişkisini ortaya çıkarmayı amaçlayan bir okuma uğraşısıdır (Aktulum, 2000: 10). Metinlerarası yaklaşıma ilk katkı sağlayan isimlerden biri olan Bakhtin (2016: 108-110) metinlerarası bağlamı "*diyaloji*" kavramı üzerinden temellendirerek yazınsal metinlerdeki söylem çeşitliliğini bu kavram aracılığıyla vurgulamaktadır. Metni nesnel dünyanın öznel yansıması olarak gören Bakhtin, metnin toplumsal ve tarihsel olgularla anlamsal bağlar oluşturduğuna dikkat çeker. Böylece

yazar metinlerarasılığı, anlatıların söyleşimci yapısıyla açıklayarak, metnin yeniden üretiminin mümkün olduğunu ancak metnin özne tarafından yeniden üretimini türün tarihsel halkasına eklenen bir zincir olarak görmek gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca Bakhtin (2016: 111) ilkesel olarak her gösterge sisteminin, aynı zamanda anlatının uzlaşımlarının, sınırlı bir topluluk tarafından üretilmiş olsalar bile, bunların tanımlanabileceğini ve başka bir gösterge sistemine aktarılabileceğini ifade etmektedir; böylece her dil ve anlatı, yeni bir metin için bir potansiyel olarak görülmektedir.

Bakhtin'in diyaloji kuramından yola çıkarak metinlerarasılığı kuramsal bir konuma yerleştiren Julia Kristeva ise metni kendisinden önceki metinlerle ve sözcelerle ilişkilendirerek onu, dili yeniden düzenleyen "dilbilim ötesi bir aygıt" olarak konumlandırmaktadır (Aktulum, 2000: 41). Kristeva (1986: 37) her metnin alıntılarla bir araya getirilen bir mozaik olduğunu söyleyerek, bu bağlamda her metnin bir başka metnin birleşimi (*absorption*) veya dönüştürümü (*transformation*) olduğunu ifade eder. Dolayısıyla her iki yazarın vurguladığı nokta, dilin üretici işlevinin öne çıkarak metnin içeriklerinde yeni anlamların yaratıldığı, böylece metinlerarası ilişki sürecinin belirginlik kazandığıdır.

Kristeva'nın metinlerarasılığa yönelik görüşlerinin ardından, bu alana katkı sağlayan kuramcılardan bir diğeri Roland Barthes'tır. Metinlerarasılık kavramını yazın kuramları çerçevesinde inceleyen Barthes, bir anlatının okur için hiçbir zaman sabit bir konumda kalmayacağını, zira eserin metinlerarası doğasının okurları daima başka metinlerle ilişki kurmaya iteceğini ifade etmektedir (Allen, 2000: 3; Barthes, 1977: 160). Bu noktada Barthes'ın, adı geçen diğer kuramcılar gibi, metnin üretken bir rolü olduğunu kabul ettiğini söylemek mümkündür. Öte yandan burada farklı olan çıkarım, metinlerarasılığın metni, onu üreten sistemden uzaklaştırdığı ve anlamın metnin kendi içinde türeyip dönüştüğü fikridir. Bu konuda Aktulum (2000: 58) Kristeva'nın, metni yazar ile okur arasındaki bir ilişki olarak görmediğini ve bir metnin başka bir metinle arasındaki ilişkiye göre değerlendirilmesi gerektiğini savunduğunu, öte yandan Barthes'ın ise okumanın bireysel bir uğraş olduğu vurgusuyla, metnin öznellik boyutunu öne çıkardığını aktarmaktadır. Bu bağlamda Barthes (1977: 142-143) "Yazarın Ölümü *(La Mort de L'auteur)*" çalışmasında metnin okur tarafından anlamlandırıldığını ve böylece metnin yeni anlamlar kazandığını öne sürerek, anlatının okunduğu anda dolaşıma girdiğine vurgu yapmakta ve yazarın konumunu geri plana itmektedir.

Robert Stam (2014: 217) Bakhtin, Kristeva ve Barthes'tan sonra bu konuda çalışmalar yapan isimlerden biri olan Gérard Genette'in, *Palimpsestes* (1982) eserinde metinlerarasılığı daha kapsayıcı bir terim olan "*öte-metinsellik* (*transtextualité*)" kavramıyla açıklayarak, kendisinden önce yapılan çalışmalarla kıyaslandığında, metinlerarasılık için daha belirgin ve kapsayıcı biçimler sunduğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde Aktulum (2000: 82) Genette'in kendisinden önceki kuramcılar gibi bir metnin açık veya kapalı bir şekilde öteki metinlerle ilişki içinde olduğu düşüncesini kabul ettikten sonra bununla yetinmeyerek, metinlerarasılığı daha dar bir alanda sınırlamak amacıyla "öte-metinsellik" kavramının kapsamında yer alan dört farklı metinlerarası ilişki (ana-metinsellik, yan-metinsellik, üst-metinsellik, yorumsal-üstmetinsellik) biçimiyle incelediğini aktarmaktadır.

Genette'in (1997: 156-159) metinlerarasılık görüşlerinin sinema çalışmaları bakımından önemi ise, yazarın "*Palimpsests* (1982)" çalışmasında Woody Allen'ın *Play It Again, Sam* (1972) ile Michael Curtiz'in *Casablanca* (1942) filmlerini merkeze alarak "sinematografik metinlerarasılık veya filmlerarasılık (*hyperfilmicity*)" kavramı üzerinden filmler arasında farklı alıntılama düzeyleri bulunduğu sonucuna ulaşarak, metinlerarasılık kavramlarının sinema çalışmalarında karşılık bulması sürecinde somut bir katkı sağlamış olmasıdır. Aktulum (2018: 11) Genette'nin metinlerarasılık konusundaki görüşlerinin ve burada öne sürdüğü kavramların zamanla Robert Stam ve Christian Metz gibi kuramcılar tarafından alıntılanarak, yazınsal bağlamdaki kavramların sinemaya özgü metinlerarasılık kavramları türetilmesi konusunda katkı sağladığını ifade etmektedir. Söz gelimi Stam (2014: 217-220) "*Sinema Teorisine Giriş (2000)*" kitabının "Metinden Metinlerarasılığa" bölümünde Bakhtin'e ve Kristeva'ya dayalı görüşleriyle metinlerarasılığa yeni kavramlar kazandıran Genette'in "yan-metinsellik," "üst-metinsellik", "ön-metinsellik", "ana-metinsellik" biçimlerini sinema anlatılarıyla birlikte ele alarak, edebi metinlerarasılık yaklaşımlarının sinema incelemeleri için yararlı olacağını vurgulamaktadır. Sonuç olarak Genette'in metinlerarasılığa dair çıkarımları, filmler arasında farklı alıntılama düzeyleri bulunduğuna dikkat çekerek anlatının, hem bir yazınsal eserin başka bir yazınsal eserle hem de bir sinema eserinin başka bir sinema eseriyle olan ilişkisini irdelemeye katkı sağlamaktadır. Bu sebeple, sinemada korku türünün ve korku unsuru olarak canavarın içkin yapısını incelemeyi amaçlayan bu çalışmada, sinema çalışmalarında yer alan metinlerarasılık biçimlerinin de yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Metinlerarası uzlaşımın en belirgin biçimlerinden olan ve bir metnin başka bir metinde yinelenerek iki metin arasındaki alışverişi ifade eden "alıntının" sinemadaki karşılığı, yazılı, görsel veya işitsel bir anlatı unsurunun filmdeki tezahürüdür (Aktulum, 2000: 95). Dolayısıyla filmde alıntılanan şey, eğer yazılı bir metinse, o metinde yer alan karakterleri, olay örgüsünü veya diyalogları barındırabilir. Öte yandan eğer alıntılanan şey başka bir filme ait ise, bu durumda alıntı o filmin görüntüsünü, söylemini, müziğini ve hatta biçimsel unsurlarını içerebilir. Bu bağlamda filmde metinlerarasılığın alıntı yönü, aynı zamanda filmler arasındaki göstergesel bağları da belirgin kılmaktadır. Aktulum (2018: 42) bu konuda Dışavurumcu Alman filmlerinin aydınlatma biçimlerinin Universal Pictures'ın ilk dönem korku filmlerindeki tekrar edilmesi örneğini verir. Böylece Dışavurumcu filmlerin mizansen özelliklerinden biri olan alt-açı aydınlatma tekniğinin Universal yapımlarında kullanılması korku türüne ilişkin bir alıntı olarak yorumlanır.

"Gönderge" ile "anıştırma" alıntıdan farklı olarak, anlatıdaki bir veya daha fazla unsurun filmde dönüştürülerek aktarımını ifade etmektedir (Aktulum, 2018: 50-51). Diğer bir deyişle, alıntıda yalın bir yineleme söz konusuyken, gönderge ve anıştırma çağrışımsal bir konumdadır. Burada önemli olan nokta ise "metin - film" veya "film – film" arasındaki göndergelerin ve anıştırmaların izleyicinin algılarını ve bilgi birikimlerini zorunlu kılmasıdır. Gönderge ile anıştırma tıpkı alıntı gibi filmlerde çeşitli biçimlerde kullanılabilir. Öte yandan tür sineması çerçevesinde değerlendirildiğinde, korku türünde "anlatı", "karakterizasyon", "tema", "mekân" ve "ikonografi" kapsamında tekrar eden ve dönüşen her unsurun gönderge ve anıştırma biçimleriyle yer aldığını söylemek mümkündür. Metinlerarası okumaların biçimlerinden olan "parodi" ve "yeniden yapım" ise, diğer metinlerarası biçimlerin aksine, sinema endüstrisine yabancı olmayan kavramlardır. Parodi, filmde yer alan konunun, anlatının veya karakterin başka bir filmde güldürü amacıyla taklit edilmesidir (Aktulum, 2018: 76). Öte yandan yeniden yapım (*remake*) sinemada daha önce gösterime girmiş olan bir filmin zaman, uzam veya içerik bakımından dönüştürülerek yeni bağlamlarda yeniden yapılmasını ifade etmektedir. Parodi güldürme, yerme veya alaya alma amacı taşırken yeniden yapım biçimi bu amaçları taşımamaktadır. Bir filmin bütünü üzerinden gerçekleştirilen bir uygulama olarak yeniden yapımda bir filmin pek çok unsuru (karakter, mizansen, çekim açıları vb.) yeniden yapımda yinelenebileceği gibi, filmin senaryosu üzerinden devam eden farklı kullanımlarını da içerebilir (Aktulum, 2018: 70). Dolayısıyla yeniden yapım biçimi, Hollywood endüstrisinin de

amaçladığı şekilde, daha önce gösterime giren bir filmin farklı olanaklarla yeniden ele alınarak yeni bir izleyici kitlesi için yapılmasını ifade etmektedir. Parodi ve yeniden yapım biçimlerinin ortak noktası ise her birinin metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarma konusunda işlevselliklerinin yanı sıra Hollywood endüstrisinin vazgeçilmez yapım stratejilerinden biri olmalarıdır.

Metinlerarasılığın sınırlarına ve biçimlerine dair fikir birliği olmadığına dikkat çeken Aktulum, halihazırda karmaşık bir yapısı olan metinlerarasılığın farklı kuramcılar tarafından çeşitli kavramlar çerçevesinde değerlendirilmesinin bu okuma uğraşısının sınırlarını belirlemek sürecinde karmaşa yarattığını ifade etmektedir (Aktulum, 2000: 59). Bu noktada metinlerarası okuma uğraşısının, muğlak ve çok yönlü eğilimleri sebebiyle tür eleştirisiyle benzer bir yapıda olduğu söylenebilir. Öte yandan her iki alan da, yazılı veya görsel anlatıların daima dönüşüm içinde olduğunu gösterir niteliktedir. Metinlerarası kuram, film anlatılarında tekrar eden veya dönüşen unsurları ortaya çıkarma konusunda etkilidir. Aynı zamanda metinler arasındaki dönüşümlerin tarihsel ve toplumsal olgularla ilişkili olduğunu benimseyen metinlerarası okuma uğraşısı, filmler arasındaki etkileşimi birtakım unsurların basit alışverişinden öte bir sürece konumlandırarak, tür içindeki ve türler arasındaki dönüşümleri yüzeysel bir gruplandırma çabasından daha işlevsel bir hâle getirmektedir. Bu noktada, korku sinemasında canavarın odağından ayrılmadan, Hollywood sinemasında korku türünün diğer türlerle olan etkileşimlerine kısaca değinmek gerekmektedir.

Bir film anlatısında korkunun ortaya çıkması, somut veya soyut bir tehdidin varlığıyla gerçekleşmektedir. Andrew Tudor (1989: 112) korku sinemasında bu türün temel düzeyde yer alan stereotip karakterlerini "Uzman (*Expert*)", "Kurban (*Victim*)" ve "Canavar (*Monster*)" olarak belirler. En basit ifadeyle korku filminde uzman, canavarı yok etmenin yollarını bilen veya bu konuda girişimlerde bulunan karakteri ifade etmektedir. Söz gelimi *Dracula* (1931) filminde yer alan Van Helsing karakteri "uzman" stereotipine örnektir. "Kurban" ise anlatıda canavarın tehdidine maruz kalan Lucy, Mina, Renfield gibi vampir tarafından zarar gören veya zarar görme tehdidi yaşayan karakterlere karşılık gelir. Dolayısıyla korku filminde canavar, anlatıda korku işleviyle öne çıkan ve olay örgüsünde normalliği tehdit eden bir karakter olarak yer alır. Bu noktada, korku türünün Hollywood sinemasının diğer türleriyle olan etkileşiminde göz önünde bulundurulması gereken en önemli unsurlardan birinin, canavar veya canavarın bu işlevini üstlenen herhangi bir korku unsuru olduğunu söylemek mümkündür.

Hollywood sinemasında korku türünün etkileşime girdiği ilk türlerden biri, komedi türüdür. Bruce G. Hallenbeck (2009: 6) korku unsurlarının güldürü unsurlarıyla bir arada yer aldığı ve zamanla "korku-komedi" olarak adlandırıldığı melez türün, ilkin ABD sinemasında şekillenmeye başladığını ifade etmektedir. Yazara göre ilk önce 1920'li yılların Broadway oyunlarında korku ile komedi unsurlarının bir arada yer aldığı anlatılar, izleyiciler tarafından beğenilerek benzer gösterilerin artmasını sağlamıştır. ABD'nin ilk dönem sinema yapımcılarının dikkatinden kaçmayan bu durum ise onları melez türden anlatıları film diline uyarlamaya teşvik etmiştir. Bu girişimlerin ilk örneklerinden biri, dönemin yıldız oyuncularından Mary Pickford, Charlie Chaplin ve Douglas Fairbanks ile birlikte United Artists'i kuran David W. Griffith'in *One Exciting Night* (1922) filmidir. Korku atmosferini zengin adamın evinde kalan kimsesiz bir kadının başından geçen gizemli olaylar üzerinden sürdüren film, aynı zamanda barındırdığı gerçek fırtına görüntüleriyle o dönemin izleyicilerinde "korku" hissini yaşatması bakımından önemlidir. Öte yandan ağırlıklı olarak güldürü uzlaşımları barındıran film bu etkiyi, siyahi olmayan aktörlerin siyahi karakterleri abartılı bir temsil üzerinden canlandırmasıyla gerçekleştirmektedir. Hallenbeck'ın belirttiği üzere (2009: 6) *One Exciting Night* filmi temsil konusunda farklı okumalara açık olmakla birlikte, dönemin film yapım pratikleri kapsamında değerlendirildiğinde, komedi ve korku unsurlarına tek bir anlatıda yer verme konusunda sonraki yıllarda yapılan tür filmlerine öncülük etmiştir. Korku sinemasının komedi sinemasıyla etkileşime girdiği nokta ise, korku unsurunun komedi anlatısında işlevsel olarak dönüşüme uğramasıdır. Korku filmlerinde anlatı, canavarın yok edilmediği sürece hiçbir şeyin yolunda gitmeyeceği formülüne dayanmaktadır. Öte yandan komedi filmlerinin kendini yenileyen yaşam enerjisiyle dolu ve geleneksel olarak mutlu sonu vaat eden anlatısı, korku unsurlarıyla birleşerek tek başınayken "korkunç" olan canavara olumlu nitelikler yükleyebilmektedir (Kawin, 2012: 200-203). Böylece geleneksel bir korku filminde komedi unsuru anlık bir rahatlamanın aracı olarak kullanılırken, korku-komedi filmlerinde komedinin güldürü uzlaşımlarının daha baskın olduğu söylenebilmektedir.

Komedi ile korku türünün uzlaşımları konusundaki keskin ayrım, bu iki türün melez anlatılara dönüşmesi sürecini belirgin bir şekilde görünür kılmaktadır. Öte yandan korku türünün bilim kurgu ve fantastik gibi türlerle olan etkileşimi daha karmaşık ve muğlak bir yapıdadır. Nitekim birden fazla sinema kuramcısı korku türünün sınırlarını belirleme çabasında en sorunlu girişimlerden birinin, bu türün fantastik ve bilimkurgu ile olan ayrımını belirlemek

olduğunda hemfikirdir (Sobchack, 2008: 363; Neale, 2000: 92; Furby ve Hines, 2014: 44; Cornea, 2007: 8). Fantastik ve bilim kurgu türü anlatıları, tıpkı korku türü gibi "canavar" unsuruna ihtiyaç duymaktadır. Vivian Sobchack (2008: 366) korku türünü fantastik ve bilimkurgu türleriyle birlikte ele alırken, bu türlere ait filmlerin bilginin sınırlarıyla, dünyaların ve insani temsillerin imgesel yaratılışıyla, yıkılışıyla ve yeniden yaratılışıyla ilgili olması bakımından ortaklıkları olduğu yorumunu yapar. Bu bağlamda üç tür de gündelik yaşamın, tarihsel ve kültürel boyutta somut ile soyut olgularına biçim vermektedir. Bilimkurgu türüne yakın olan filmler geçmiş ile geleceğin görülmeyen zamanlarını ve uzamlarını somutlaştırırken, fantastik tür filmleriyse karakterlerin arzularını ve onların dönüşümlerini izleyici için görünür kılmaktadır. Öte yandan sinemada fantastik türün kökenleri halk öyküsü, masal, destan, mit ve gotik romanla ilişkilendirilmektedir. Bilimkurgu türünün temeli ise gotik ve romantik romanlarda ütopik anlatıların ve bu anlatıları pekiştiren unsurların öne çıktığı metinlere daha yakındır (Sobchack, 2008: 369).

Tzvetan Todorov (2004: 31) fantastik türün içkin yapısını ortaya koyarken, fantastiği "gerçek" ile "düş" arasındaki kararsızlığa dayalı bir anlatı olarak görmektedir. Ona göre okur anlatı karşısında gerçeklik ile düş arasında kararsızlık hissi yaşıyorsa, bu durum anlatıyı fantastiğe yakınlaştırmaktadır. Bununla birlikte yazar, yaşanan bu kararsızlık anının "gerçek" veya "düş" ayrımından biri üzerinde kararlaştırıldığında ise türün "tekinsiz" ve "olağanüstü" kategorilerine ait olduğunu belirtmektedir. Diğer bir ifadeyle, eğer anlatının düşsel olana daha yakın olduğuna karar verilirse bu anlatı "tekinsiz", gerçekliğe yakın olduğuna karar verildiğindeyse "olağanüstü" türüne girmektedir (Furby ve Hines, 2014: 45). Fantastik ise bu iki tür arasındaki kararsızlığın buluşma noktasıdır. Böylece Todorov'un "tekinsiz" olarak gördüğü anlatı, doğrudan korku türünün sınırlarına girmektedir. Nitekim Todorov (2004: 52) edebiyatta korku türünün tamamen tekinsizin alanına girdiğini vurgulamaktadır. İlk olarak 1970 yılında yayımlanan *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (*Introduction à la Littérature Fantastique*) çalışmasında korku türünün ilk örnekleri olan gotik romanları tekinsiz, olağanüstü ve fantastik izlekler çerçevesinde ele alan yazar, ABD gotik edebiyatının öncü yazarlarından biri olan Poe'nun 1839 tarihli *Usher Evinin Çöküşü (the Fall of the House of Usher*) öyküsünü "fantastiğe yaklaşan tekinsiz tür" olarak görmektedir (Todorov, 2004: 53). Ancak bu durumda korkunun fantastik ile olan sınırlarının giderek muğlaklaştığı aşikardır.

Fantastik ile korku türünün edebi eserler bağlamındaki muğlaklığı, sinema türleri için de bir tartışma noktasıdır. Bu konuda Neale (2000: 92) *Frankenstein* (1931) ve *Şey* (*The Thing*, 1982) filmlerinin hem korku hem de bilimkurgu türünün gereksinimlerini karşılayan anlatılar olduğuna dikkat çekerek, Hollywood sinemasında gösterime giren sayısız filmde korku ile bilim kurgu arasındaki ayrımları ortaya koymanın zorluğunu vurgulamaktadır. Fantastik türde başta masal ve mit anlatılarından türeyen canavarlar, zamanla hayalet, zombi, vampir, mumya ve kurt adam gibi korku türüyle ilişkilendirilen anlatıları barındırmaya başlamıştır. Diğer taraftan bilim kurgu türü ilk bakışta, canavarlarını "uzay" ve "bilim" merkezli kökenlerden alıyor gibi görünürken, pek çok anlatıda diğer iki türün canavarlarını kendi potasında dönüştürmeyi başarmıştır. Ancak burada önemli olan, adı geçen üç türde de canavarın işlevinin değişmemiş olmasıdır. Nitekim fantastik ve bilimkurgu anlatılarında canavar, korku anlatılarında olduğu gibi "korkutma" işlevini üstlenmektedir.

İlk örnekleri Avrupa sinemasına mâl edilmesine rağmen Hollywood korku filmlerinin klasik canavar anlatılarından şu ya da bu şekilde faydalanmaları sebebiyle, korku türünün erotik film türüyle olan etkileşimine de kısaca değinilebilir. İlk bakışta sinemada erotizmin sınırlarını belirlemede baskın rolün sansür yaptırımlarıyla ilişkili olduğu görülse de, film estetiği ve anlatısı bağlamında değerlendirildiğinde erotik unsurun sınırlarını belirlemenin çok da kolay olmadığı düşünülebilir. Ne de olsa, "erotik" ile "müstehcen" arasındaki muğlak çizgi, sinemada erotizmin tahrik etme gayesiyle estetik kuralların yok olup, cinsellik istismarına dönüştüğü bir hâle gelme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Sinemada erotizm türü özellikle kadın karakterlerin temsilinde konusunda, bariz bir şekilde sorunludur. Çünkü dünya sinemasında erotik türdeki film anlatılarında kadının yer aldığı konum, çoğunlukla erotik sömürüyle ilişkilendirilmekte ve bu, kadının cinsel nesne hâline getirilerek aşağılanmasıyla gerçekleşmektedir (Scognamillo ve Demirhan, 2002: 7-9). Bu noktada erotik sinemasının korku sinemasını ilgilendiren kısmı, bu filmlerden bazılarının kadının cinsel nesne olarak temsili konusunda korku türünün "canavar" unsuruna dayalı kullanımları barındırmasıdır. Sinemada erotik türü korku türüne yaklaştıran bu kullanımların ilk örnekleri, Avrupa sinemasında ortaya çıkmıştır. Cathall Tohill ve Pete Tombs (2005: 8-9) özellikle 1960'lı yıllarda Cinsel Devrim olaylarına bağlı olarak sansürün sınırlarının gerilemeye başlamasıyla dönemin ucuz romanlarında, dergilerinde, dizilerinde ve

ana akım sinemada çıplaklık ve cinsellik kullanımındaki artışın sonucunda Avrupa'da erotik-korku film üretiminde de büyük bir patlama yaşandığı bilgisini aktarmaktadır[34].

Korku sinemasında erotizmin temsili -özellikle dişi vampirlerin öne çıktığı- vampir filmleriyle başlamıştır. Bu filmlerde bir canavar olan vampirin aynı zamanda barındırdığı erotik ve cinsel imajı, öncelikle onun kurbanlarına fiziksel saldırılarıyla kurulmuştur. Weinstock (2012: 61) vampirin yer aldığı erotik türü film anlatılarında kurbanın yatak odasına dek ulaşan vampirin, öpücüğü veya ısırığıyla fiziksel bir temas gerçekleştirerek izleyiciye "röntgenci" bir haz yaşattığını ifade etmektedir. Bu noktada, tıpkı komedi türünde olduğu gibi, canavarın erotik tür ile olan etkileşiminde korku işlevinin dönüşüme uğradığı bir yapı söz konusudur. Nitekim bu tür film anlatılarında kurbanının kanını tüketen ve bazen de kendi kanını feda eden bir karakter olarak vampir heteroseksüel, homoseksüel veya biseksüel boyutta erotizm imajını pekiştirme işlevi üstlenmektedir.

Avrupa sinemasının aksine, ABD sinemasında erotik-korku türüne dair yapılan çalışmaların kısıtlı olması, adı geçen melez türün tarihsel sürecini irdelemeyi zorlaştırmaktadır. Öte yandan, Avrupa'da erotik-korku türü anlatılarında vampir unsuruna yönelik eğilimi ABD'de sürdüren birkaç film, bu konunun bahsini mümkün kılmaktadır. ABD sinemasında erotik-korku türünde öne çıkan yapımlarından biri, dönemin bağımsız korku sinemasının öncü isimlerinden olan Roger Corman'ın New World Pictures şirketi bünyesinde çekilen *The Velvet Vampire* (1971, Stephanie Rothman) filmidir. Bir vampir olan Diana adında gizemli kadının Susan ve Lee çiftini evine davet ettikten sonra öldürmesini konu edinen film, aynı zamanda karakterlerin çıplaklıklarıyla ve erotik eylemleriyle hem erotik türün hem de korku türünün unsurlarını bir araya getirir. Böylece film korku işlevine sahip canavarı, erotizm işlevine dönüştürmesi konusunda Avrupa sinemasındaki erotik-korku anlatılarıyla benzerlik

[34] Alain ve Hekma (2014: 1-2) 1960'lı yıllarda Batı ülkelerinde yaşanan Cinsel Devrim hareketlerinin sonucunda cinsellikle bağıntılı pek çok söylemin ve imgenin kamusal alana taşındığına dikkat çekmektedir. Sözgelimi 1960'ların başında İsveç'te başlayan kürtaj tartışmaları, 1965'te Hollanda'da apolitik, anarşist ancak esprili bir tavır ile genel ahlâkın dışında kalan eylemleri savunan Provo gençlik hareketi, 1967'de İngiltere'de yaşanan ve hippie topluluğunun hareketi olarak bilinen "Aşkın Yazı Hareketi" (Summer of Love), 1968 Mayıs'ında Paris'te yaşanan gençlik hareketleri ve ayaklanmalar, 1969 yılında New York'taki Stonewall Inn'in eşcinsel özgürlüğünün sembolü hâline gelmesi gibi gelişmeler 1960'lı yılların "Cinsel Devrim" olarak adlandırılmasına sebep olan toplumsal olayların başında gelmektedir. Ayrıca 1960'lı yıllar boyunca Cinsel Devrim Dönemi rock and roll müziğin, Woodstock gibi festivallerin, feminizm hareketlerinin, eşcinsel özgürlüğünün, öğrenci isyanlarının, erotik dükkanların (*sex shop*) ve seks içerikli gösterilerin, çıplaklık özgürlüğünü savunan ve bunu uygulayan kitlelerin ve cinsellik imgeleriyle dolan medya ürünlerinin varlığıyla zenginleşmiştir. Sonuç olarak Avrupa sinemasında erotik film üretimindeki artış ve türün korku anlatılarıyla olan etkileşimi bu olayların uzantılarından biridir.

göstermektedir. Benzer şekilde Paul Morrissey'in *Şeytan ve Frankenstein* (*Flesh For Frankenstein*, 1973) filmi ile Andy Warhol'un *Blood For Dracula* (1974) filmleri, erotik-korku türünü canavar unsuru üzerinden ele alan yapımlar olarak dikkat çekmektedir. Hollywood sinemasının vazgeçilmez korku karakterlerinden olan Frankenstein'ın canavarı ve Dracula, söz konusu bu iki filmde, Avrupa sinemasındaki erotik-korku türüne benzer biçimlerle, korku işlevinin erotizm rolüne dönüştüğü bir temsille ele alınmıştır. Söz gelimi *Şeytan ve Frankenstein* filminde Frankenstein'ın yaratığı olan isimsiz canavar, karşı cinsi ile ilişkiye girerek "üstün ırk" ortaya çıkarma işlevini üstlenmektedir. Warhol'un *Blood For Dracula* filminde ise Dracula, varlığını devam ettirmek için bakire kadınların kanını içmesi gereken şehvetli bir karakter olarak yer almaktadır. Böylece her iki filmde de canavar, komedi türünde olduğu gibi, korkutma işlevini yitirerek erotik film türünün uzlaşımlarından olan şehvet ve cinsellik gibi unsurların sınırlarına yakınlaşmıştır.

Son olarak, korku sinemasının alt-türlerinden biri olan, aynı amanda çalışmanın inceleme alanına dâhil edilen *Blacula* (1972) filminin içinde konumlandığı siyahi istismar (blaxploitation) türüne değinmenin faydalı olacağı düşünülmektedir. Yetmişli yıllarda korku türünün alt türlerinden biri olarak ortaya çıkan siyahi istismar filmlerini, ABD'de tırmanışa geçen toplumsal olayların sinemadaki uzantılarından biri olarak görmek mümkündür. Toplumda ırk ayrımını kaldırmayı ve sivil hakları eşit hâle getirmeyi amaçlayan Amerikan Sivil Haklar Hareketi'nin (*Civil Rights Movement*) sinemadaki tezahürlerinden biri olan bu filmler, özellikle toplumsal olayların ardından kendi yaşam tarzlarını sinema perdesinde görmek isteyen Afro-Amerikan izleyiciler için üretilmiş yapımlardır (Lawrence, 2008: 17). Muir (2008: 574-575) A.B.D sinema endüstrisinde "blaxploitation" kavramına bazen olumsuz bir anlam atfedilmesine karşın, bu kavramın 1970'li yıllarda Afro-Amerikan filmlerini yücelten ve güçlendiren bir manada kullanıldığını vurgulamaktadır. Nitekim klasik Hollywood anlatılarından farklı konumlanmasına karşın, Hollywood sinema endüstrisinin Afro-Amerikan deneyimini yok saymadığı görünmektedir. Öyle ki, yetmişli yıllarda Afro-Amerikan karakterlerin anlatının merkezinde olduğu filmlerin ilk örneğinin MGM bünyesinde çekilen *Shaft* (1971) gibi aksiyon filmleriyle başlaması, bu düşünceyi desteklemektedir. Benzer şekilde AIP bünyesinde çekilen *Blacula* filminin uluslararası dağıtımının Columbia-Warner Distributors tarafından yapılması, Hollywood'un bu alt türü yok saymadığını göstermektedir.

Çoğunlukla Afro-Amerikan karakterlerin yaşamlarına yönelik anlatılar barındıran siyahi istismar filmlerinin, Afro-Amerikan bireylerin Hollywood sinemasındaki temsiline dair eleştirel imaları ve ayrımları belirgin kıldığını söylemek mümkündür. Bu konuda Hutchings (2014b: 302) *Blacula* (1972), *Blackenstein* (1974), *Dr. Black, Mr. Hyde* (1976) ve *J. D.'s Revenge* (1976) gibi siyahi istismar furyası filmlerinin yetmişli yılların Hollywood korku sinemasındaki anlatı çeşitliliğine katkı sağladığını savunmaktadır. Söz gelimi *Dracula* (1931) filmindeki canavarın Afro-Amerikan versiyonu *Blacula'*ya (1972), *Frankenstein* (1931) filminde Frankenstein'ın Canavarı'nın Afro-Amerikan versiyonu *Blackenstein*'a (1973), *Şeytan* (*The Exorcist*, 1973) filminde Linda Blair'in Afro-Amerikan versiyonu olan *Abby*'ye (1974) dönüşmesiyle ortaya çıkan yapımlar yazarın çıkarımını destekler. Böylece Hollywood korku sinemasının klasik canavarlarından biri olan Dracula'nın *Blacula* filminde yeniden ortaya çıkması, yalnızca canavar anlatısının güncellenmesini değil, aynı zamanda korku sinemasında canavara yüklenen anlamların da değişebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla siyahi istismar türü, Hollywood korku sinemasının kapsamı dışında tutulmaması gereken bir konudur.

Sinemada korku türünün diğer film türleriyle olan ilişkisinde türün melez bir yapıya dönüşmesini sağlayan unsurlardan birinin "canavar" olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Orijinal korku anlatılarında "korkutma" işlevini üstlenen canavar başka tür filmlerinde bu işlevini yitirerek, etkileşime girilen türün uzlaşımları doğrultusunda değişime uğramaktadır. Korkunun, yukarıda aktarıldığı üzere, bilimkurgu ve fantastik türleriyle olan yakınlığı canavarın işlevini benzer bir konumda tutmasına rağmen, aynı canavar komedi filmlerinde güldürü unsuruyla, erotik filmlerde ise erotizm unsuruyla etkileşime girmektedir. Bu noktada, korku türünün melez yapısını görünür kılan ve onun diğer türlerle olan etkileşimini sürdürmeye aracılık eden bir unsur olarak "canavar", daha ayrıntılı bir incelemeyi hak etmektedir.

3.4. Korku Unsuru Olarak Canavarın Dönüşümü

Korku sinemasında, korkutma işlevini üstlenen canavar, çok farklı bedenler aracılığıyla temsil edilebileceği gibi, somut kalıplardan öte niteliklerle de temsil edilebilmektedir. Andrew Tudor (1989: 21) 1931 – 1984 yılları arasında Hollywood yapımı 990 korku filmini incelediği çalışmasında, korku sinemasında korku ve tehdit unsurunu

“Bilimsel (*Scientific*)”, “Doğaüstü (*Supernatural*)”, “Büyülü (*Magical*)”, “Psikiyatrik (*Psychiatric*)”, “Açıklanmayan Kötülük (*Evil/Unexplained*)”, “Doğal (*Natural*)” ve “Dünya Dışı (*Extraterrestrial*)” olarak altı başlıkla sınıflandırmaktadır. Bu noktada canavar, korku film anlatılarının temel gereksinimleri olan tehdit unsurlarıyla “korkutma” eylemini gerçekleştiren bir karakter olarak ayrıca önem taşımaktadır. Nitekim Tudor (1989: 20) canavarın yer aldığı korku filmleri konusunda da bir sınıflandırma önerisinde bulunur.

Tablo 3: Andrew Tudor’un Hollywood Korku Sinemasında Canavar Sınıflandırması

Çılgın Bilim Adamı	Mutasyona Uğrayan Varlıklar
Bilimsel Eylemden Türeyen Yaratıklar	Büyücüler / Cadılar
Kurt Adamlar	Ruhsal Bozukluğu Olan İnsanlar (*Psychotics*)
Vampirler	Uzaylılar
Hayaletler	Tarihöncesi Kaynaklı Kötülükler
Zombiler	Doğa Kökenli Canavarlar
Mumyalar	Böcek Gözlü Canavarlar
İblisler	Şeytana Tapanlar (*Satanists*)

Kaynak: (Tudor, 1989: 20-21)

Çalışmanın birinci bölümünde Hollywood korku sinemasının endüstriyel dönüşümüne dair aktarımlar göz önüne alındığında, Tudor’un sinemada korku unsuru olarak işlev gören canavarlara dair yaptığı sınıflandırmanın türün dönüşümü bağlamında kapsayıcı bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin vampir, çılgın bilim adamı, hayalet, kurt adam, mumya gibi geleneksel canavar anlatıları Universal Pictures’ın üretimleriyle başlayan “canavar furyası” yapımlarına vurgu yaparken; uzaylı, mutasyona uğrayan varlıklar, böcek gözlü canavarlar ve bilimsel eylemler sonucu türeyen yaratıklar 1950’lerde *The Thing From Another World*, *Invaders from Mars* ve *Invasion of the Body Snatchers* gibi filmlerle başlayan korku ve bilim kurgu etkileşimine örnek teşkil eder.

Canavar sınıflandırmasında dikkat çeken noktalardan biri, ruhsal bozukluğu olan insanlar ile şeytana tapınma kökenli varlıkların “canavar” olarak kabul edilmesidir. Tudor (1989: 20) bu konuya, belirli dönemlerde insan merkezli varlıkların da canavarın korkutma işlevini üstlendiği film üretimleriyle açıklama getirmektedir. Nitekim bu sınıflandırmalar Hollywood korku sinemasında *Sapık* (1960) filmiyle başlayan ve daha sonra *Rosemary’nin Bebeği* (1968), *Şeytan* (1973) gibi yapımlarla devam eden sürecin ürünleridir. Tudor’un (1989:

20-21) tehdit unsuru ve korku unsuru bağlamında canavar sınıflandırmasına dair dikkat çekilmesi gereken noktalardan bir diğeri, canavarların tabloda yer alan ayrımların yalnızca birine bağlı kalma zorunluluğunun olmamasıdır. Söz gelimi bir korku filmi anlatısı hem bilimsel hem de dünya dışı tehdit unsurlarından meydana gelebileceği gibi, anlatıda tehdit atmosferini eyleyen canavar da birden fazla canavar biçiminin bir araya geldiği forma bürünebilmektedir. Film anlatısında tehdit ve korku unsuru olarak canavarın normal ve saf olmayan (*impure*)[35] yapısı ise onun farklı anlatılarda ve farklı türlerde dönüşümünü mümkün kılmaktadır.

Korku sinemasında canavar üzerine sınıflandırma önerisinde bulunan isimlerden bir diğeri ise Bruce F. Kawin'dir. Yazarın sunduğu çerçeve ilk bakışta Tudor'un sınıflandırmasıyla benzerlik taşıyor gibi görünse de, bu sınıflandırma "canavar (*monster*)" olgusunu korku sinemasının bir alt türü olarak görmesi noktasında ayrılmaktadır. Kawin'e göre (2012: 50) canavar, korku filminde çatışmaların tetikleyicisi olarak anlatının devamlılığını sağlar; Hollywood sinemasının geleneksel kodlarına bağlı kalan bir korku filminde anlatının sonuca yaklaştığı kısım, canavarın yok edilmesiyle belirginleşmektedir. Dolayısıyla yazar, tıpkı Tudor gibi, canavarı korku anlatısı için gerekli görmekle birlikte, "canavar" olarak adlandırılan şeyin yalnızca fiziksel bir beden olarak algılanmaması gerektiğine de dikkat çeker. Bu bakışa göre film anlatısında normalliği tehdit eden, böylece çatışmayı başlatarak kurbanları mücadeleye iten her şey, canavarı temsil etmekte ve bu canavar korku işlevini üstlenmektedir.

[35] Canavarın "saf olmayan" yapısı, canavarın hem bedensel görünümlerinin hem de varoluşsal işlevlerinin insani kökenden uzaklığıyla ilişkilidir.

Tablo 4: Bruce Kawin'in Hollywood Korku Sinemasında Canavar Sınıflandırması

Salt Canavar	**Doğaüstü Canavar**	**İnsan Merkezli Canavar**
Dönüşüm Geçiren Canavar	İblisler ve Şeytanlar	Çılgın Bilim Adamları ve Doktorlar
Yaratılan Canavar	Doppelgänger	Romantikler
Farklı Parçalardan Bir Araya Getirilen Canavar	Vampirler	Bedensel Bozukluğu Olanlar
Devasa Boyutlu Canavar	Cadılar	İnançlılar
Küçük Boyutlu Canavar	Hayaletler	Sadistler ve İşkenceciler
Hayvansı Canavar	Zombiler	Çılgın Katiller
Bir Bedenin Parçası Olan Canavar	Mumyalar	Aileler
Uzaydan Gelen Canavar	Yaşayan Ölüler	Medyumlar
Laboratuvardan Gelen Canavar	Kurt Adamlar ve Şekil Değiştirenler	Enfeksiyona Maruz Kalanlar
Su Altından Gelen Canavar	İsimsiz Güçler	İnsan Etiyle Beslenenler
Bitki Olarak Canavar		Katiller
Biçimi Olmayan Canavar		
Çocuk Canavar		
Parazit Olarak Canavar		
Makine Olarak Canavar		
Yeraltından Gelen Canavar		

Kaynak: (Kawin, 2012: 50)

Tablo 4'te aktarıldığı üzere, Tudor'un biçimsel yaklaşımından farklı bir yol izleyen Kawin, canavar olgusunun korku türünün alt türü olduğu önerisinden hareketle onu biçimsel, kökensel ve işlevsel unsurlara göre sınıflandırmaktadır (2012: 51-52). Yazarın canavar sınıflandırması Hollywood korku sinema endüstrisinde 1930'ların geleneksel canavarlarının yerini 1950'den itibaren bilim kurgu etkileşiminden türeyen canavarlara bıraktığı, 1960'lardan itibaren insan merkezli canavar anlatıların da görüldüğü dönüşüme uygun bir yapıdadır. Yukarıda örneklendirildiği üzere, benzer süreç Tudor'un canavar sınıflandırmasında da gözlemlenmektedir. Öte yandan Kawin'in sınıflandırması, 1980'lerin korku sinemasında

popüler olan slasher alt türündeki canavarı ayrımlandırması bakımından daha güncel bir yapıdadır. Kawin (2012: 142) korku unsuru olarak canavarın dönüşümünü irdelerken slasher filmlerinde insanın "katil" rolüyle edindiği canavar işlevinin "insan merkezli" ve "doğaüstü" olarak dönüşüme uğradığını ifade etmektedir. Söz gelimi *13. Cuma* serisinde (1980-1993) Jason Voorhees, *Elm Sokağı Kâbusu* serisinde (1984-1991) Freddy Krueger ve *Yabancı* serisinde (1978-2018) Michael Myers karakterleri adı geçen yapımlarda korku unsurunu belirgin kılan insan merkezli canavarlar olarak yer alır. Diğer taraftan kökensel ve biçimsel olarak insan merkezli olan bu üç karakter de, film anlatılarında gerçekliğin sınırlarını aşarak, yeniden hayata dönmektedirler. Böylece normalde korku unsuru olarak işlev gören insanın yok edilmesiyle sone eren film anlatısı, doğaüstü canavar anlatılarının sınırlarına girerek, canavarın doğasını daha karmaşık bir boyuta taşımaktadır.

Sinemada türlerin zamansallığına vurgu yapan Neale (2018: 120), Kawin'in slasher türünde insan merkezli canavarın korku unsuru olarak dönüşümüne dair yaptığı çıkarıma benzer bir örnek sunar. Yazara göre film türlerinin tekrarı, onların zaman içinde değişip çeşitlenmesiyle gerçekleşmektedir. Dolayısıyla her yeni film türü mevcut tür külliyatına eklenirken, aynı zamanda var olan türden etkilenerek dönüşüm geçirir. Örneğin *Dracula* (1931) filminde korku unsuru doğaüstü bir canavar aracılığıyla temsil edilirken, *Sapık* (1960) filminde bu unsur psikolojik boyutta dönüşüm geçirmiş bir insan aracılığıyla sunulmaktadır. Diğer taraftan *Yabancı* (1978) filminde korku anlatısı, her iki boyuta sahip bir karakter aracılığıyla temsil edilmektedir. Bu noktada Neale'in türün diyalektik yönüne dair görüşlerinin Kawin'in korku türünde canavarın dönüşümüne dair çıkardığı çerçeveyle benzerliği dikkat çekmektedir. Her iki düşüncenin sonucu olarak, korku türünün kendisini tekrar eden bir sistemden öte bir yanı olduğunu söylemek mümkündür. Korku türünün daimi dönüşümünü sağlayan en önemli korku unsurlarından biri canavardır. Öyle ki, canavarın bu önemli konumu, korku türünde "canavar" odaklı kuramsallaştırma çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.4.1. Korku Sinemasında Canavar Odaklı Bir Yöntem Arayışı: Canavar Kuramı (Monster Theory)

Korku unsuru olarak canavarın anlatılarda ortaya çıkışı, yalnızca modern formlar ile sınırlandırılmayacak kadar eskidir. İstisnasız her mit anlatısının yaratılış, tanrı ve kıyamet

anlayışını barındıran uzantılarında canavara rastlamak mümkündür. Öte yandan Mittman ve Hensel (2018: 11), canavar unsurunu akademik boyuta taşıması sebebiyle ünlü yazar ve aynı zamanda bir dilbilim profesörü olan J. R. R. Tolkien'in "*Beowulf: The Monsters and the Critics*" makalesine canavar çalışmaları konusunda öncü bir rol atfederler. Tolkien bu çalışmada Anglo-Sakson kökenli, Eski İngiliz edebiyatının en önemli destanlarından biri olan *Beowulf Destanı*'nda[36] odak noktasını canavara çevirmektedir. Anlatının İskandinav mitolojisi ile olan metinlerarası bağını vurgulayan Tolkien, "iyi" ve "kötü" arasındaki çatışmayı sağlaması gerekçesiyle canavarın önemli bir konumda olduğu sonucuna ulaşır. Böylece hem mitolojik anlatılarda hem de adı geçen destanda canavarın insanlığın düşmanı olarak konumlanması, bu anlatı formlarındaki canavar imgelemini birbirine yakınlaştırır. Ayrıca Tolkien'e göre (2018: 14), İskandinav mitinde yer aldığı üzere, anlatının merkezinde olan canavar zafere ulaşsa bile "onur, özgür eylem, cesaret" gibi diğer insancıl niteliklerin canavar olmayan karakterlere atfedilmesiyle, canavarın anlatıdaki rolü bir kez daha kanıtlanmaktadır.

Canavar çalışmaları konusunda öne çıkan çalışmalardan diğeri, Noël Carroll'ın korkuyu felsefi bir temele konumlandırarak, korkmanın ve korkma eylemini ortaya çıkaran unsurlardan biri olan canavarın sanatsal yönünü irdeleyen *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart* (1990) kitabıdır. Çalışmasında yetmişli yılların ilk yarısından itibaren artan edebi yayımlar ile sinema filmlerinin ardından korku türünün ana akıma yerleştiğine dikkat çeken Carroll, korku türüne bağlı kitle sanatı ürünlerini estetik felsefesi çerçevesinde yorumlar (Carroll, 2020: 28). Bu yaklaşıma göre yazar, yazılı ve görsel anlatı formlarında korku türünün duygusal etki üretmek için tasarlandığını ifade ettikten sonra, bu ürünleri "sanatsal korku (*art-horror*)" kategorisinde ele alarak canavarın izleyicide veya okurda yarattığı hissiyatın sebeplerine ve ortaya çıkan paradokslara dair çıkarımlar yapar. Carroll'ın (2020: 40-42) çalışmasında canavar bağlamında dikkat çeken konulardan ilki, canavarın farklı anlatı türlerinde edindiği roldür; korku edebiyatında veya korku sinemasında canavarın anormal olanı ve doğal düzendeki sapmaları temsil ettiğini belirten yazar, masal anlatılarında canavarların gündelik evrenin bir parçası oluşuna dikkat çeker. Diğer bir deyişle, bir anlatıda canavarın

[36] İngiliz Edebiyatı'nın en eski anlatılarından biri olarak kabul edilen Beowulf, Geatlandlı savaşçı Beowulf'un Danimarka kralı Hrothgar'ı ve ülkesini Grendel isimli canavardan kurtarmasını konu edinen bir kahramanlık destanıdır (Öztürk, 2009: 192).

rolüne dair ortaya çıkacak ilk göstergenin, o anlatıdaki insan karakterlerin canavara verdiği duygusal tepkiler olduğu öne sürülür.

Yukarıda aktarılan çıkarımın izleyicinin tepkisinin film anlatısındaki karakterin canavara verdiği tepkiyle bire bir örtüşmesi gerektiği anlamına gelmediğini belirtmek gerekmektedir. Burada yazarın vurguladığı nokta, korku anlatısındaki karakterin canavara karşı olan tepkisinin, izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren bir işlevi olduğu yönündedir. Nitekim, yazılı veya görsel bir korku anlatısında canavara dair tek tepkinin "salt korku" olmadığını belirten yazar, ortaya çıkan tepkinin iğrenme, mide bulantısı ve tiksinme gibi duygularla da ilgili olduğunu ifade eder (Carroll, 2020: 51-52). Böylece korku anlatısında canavar, yalnızca ölümcül bir tehdit değil, aynı zamanda iğrençliği, dehşeti ve tiksinmeyi ortaya çıkaran bir varlık olarak tanımlanır[37]. Carroll'ın (2020: 292-293) çalışmasında dikkat çektiği konulardan bir diğeri, korku türünün içkin yapısında bulunan paradoks durumudur; korkmanın tatsız ve olumsuz bir duygu olmasına rağmen insanın anlatılar aracılığıyla korkmak istemesini "korkunun paradoksu" olarak nitelendiren yazar, bu durumu korkunun hazza dayalı yönüyle irdeler. Yazarın yaklaşımına göre korku sanatı ürünleri, kültürün mevcut kavramlarını ve sınıflandırmalarını ihmal ederek, toplumsal yapının düzenine uymayan figürleri sunmaktadır. Öte yandan bu ürünler, var olan kültürün görünmeyen veya söylenmeyen yönlerini açığa çıkarabilmektedir (Carroll, 2020: 321). Böylece canavar, mevcut kültürel sınıflandırmaya uymayan ve sıra dışı yapısıyla, aynı zamanda izleyicinin merak duygusunu ve daha çok şey bilme arzusunu da beslemektedir. Son olarak, korku türünün ideolojik yönlerine dair yapılan yorumları değerlendiren Carroll, korku anlatılarının statükonun devamını sağlayan bir yönü olmasına yönelik düşünceleri hedef alarak, bu çıkarımın korku anlatılarının özgürleştirici niteliğiyle çeliştiğini belirtmektedir. Tematik bağlamda, korku türünün baskıcı toplumsal düzenin politik amaçlarına yakınlığının görülebileceğini ifade eden yazar, korku türünün canavarı insanlığın salt düşmanı olarak göstermesi ve aynı zamanda onu toplumsal düzen, ulus, sınıf, ırk ve cinsiyet gibi konuları tehdit eden bir öteki olarak konumlandırması sebebiyle, canavarın toplumsal rollere itaatin sağlayıcısı olarak da okunabileceğini vurgular (2020: 357-

[37] Yazara göre (2020: 51-52) canavarın "korkunç, tiksindirici ve rahatsız edici" yönü, anlatıyı sanatsal korku kategorisine yakınlaştıran şeydir. Nitekim filmde canavar tehdit unsuru rolüyle korkuyu, saf olmayan (*impure*) potansiyeli ile ise tiksinmeyi ortaya çıkarmaktadır.

358). Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise, belli korku anlatılarının belli toplumsal bağlamlarla uygun hâle getirilebildiği fakat bunun her anlatıyla ilişkilendirilmeyeceğidir.

Tolkien ile Carroll'ın çalışmaları, anlatıda canavarın konumuna, sınırlarına ve işlevlerine dair belirgin çıkarımlar barındırmakla birlikte, bu yaklaşımlar aynı zamanda sonraki yıllarda ortaya çıkan Canavar Kuramı'nın (*Monster Theory*) şekillenmesinde etkili olmuştur. Korku anlatısında canavar unsurunu merkeze alan bir kuramsallaştırma çabasının ürünü olan Canavar Kuramı ise ilkin 1996 yılında Jeffrey Jerome Cohen'ın editörlüğünü yaptığı "*Monster Theory: Reading Culture* (1996)" kitabında yer almaktadır. Cohen kitaptaki "*Monster Theory (Seven Thesis)*" başlıklı çalışmasında korku anlatılarında yer alan canavar ile kültürel yapılar arasındaki ilişkinin doğası hakkında bir dizi önermelerde bulunmuştur.

Canavarın en temel ve belirgin düzeyde "farklılığın somut hâli" olarak anlaşılabileceğini belirten Cohen, aynı zamanda düzen yıkıcı ve direnişçi işlevleri olan canavarın somut veya sayısal verilerle değil, süreç içindeki dönüşümü bağlamında irdelenmesi gerektiğini savunmaktadır (Cohen, 1996: 10). Diğer bir deyişle, bir sanat ürününde korku unsuru olarak işlev gören canavar, onun ortaya çıktığı kültürel yapılara bağlı bir konuma yerleştirilmelidir. O hâlde, canavarın anlatılarda ortaya çıkması ve varlığını sürdürmesi konusunda en verimli çıkarımlara, canavarın kültürel yapı içindeki dönüşümüne yönelik eleştirel bir bakışla ulaşılabilmektedir. Bu noktada Cohen (1996: 4) canavarın içkin yapısına, rollerine ve işlevlerine dair kültürel yapı içinde eleştirel düzeyde incelemeyi mümkün kılmak amacıyla yedi farklı yaklaşım önermektedir:

1. Canavarın bedeni, kültürel bir bedendir.
2. Canavar, daima kaçış hâlindedir.
3. Canavar, kategori krizini işaret eder.
4. Canavar, farklılığın sınırında konumlanır.
5. Canavar, ihtimallerin sınırlarını denetler.
6. Canavar korkusu, esasında arzuyu temsil eder.
7. Canavar, varoluşun eşiğinde yer alır.

Yazarın birinci yaklaşımında canavarın bedeni, kültürel bir beden olarak kabul edilir. Bu düşünceye göre bir korku filminde canavarın somut yapısı, kültürel olaylara ve durumlara

bağlı olarak şekillenebilmektedir. Diğer bir deyişle, saf hâliyle kültürü temsil eden canavarın bedeni; korkuların, arzuların, kaygıların ve fantezinin bir arada toplandığı alan olarak görülür. Bu noktada Cohen (1996: 5) canavarın, sözü geçen unsurları "açığa çıkaran" veya bazen de bu unsurlara karşı "uyaran" bir yapı olarak okunması gerektiğini vurgular. Bu vurgu, canavarın kendisinden başka bir şeyi temsil ettiği iddiasıyla güçlenir. Nitekim canavarın bedeni, içerdiği anlam bakımından daima bir yer değiştirmeyi ifade eder. Bu yüzden canavar, yaratıldığı zaman dilimi ile yeniden ortaya çıkacağı ana dek sürekli bir "yerine geçme" rolü üstlenmektedir.

Canavarın daima kaçış hâlinde olduğunu belirten ikinci yaklaşım, canavarın anlatıda yok edilmesine rağmen mutlaka yeniden ortaya çıkmasına vurgu yapmaktadır. Korku anlatılarında canavar, korkunç ve yıkıcı eylemlerini gerçekleştirdikten sonra daima kaçış hâlindedir. Ancak canavar mutlaka başka bir uzamda yeniden aynı işlevlerle kendini gösterir. Bu aynı zamanda canavarın farklı korku anlatılarında tekrar tekrar ortaya çıkmasıyla da ilişkilidir. Cohen (1996: 5) bu konuyu, her canavarın mutlaka birden çok kez ölümü deneyimlemiş olmasıyla açıklamaktadır. Böylece canavar hem maddi hem de maddi olmayan bir yapıdadır, dolayısıyla bir kez daha bu dünyadan değildir. Bu yüzden canavarın, onu yeniden üreten sosyo-kültürel ve edebi-tarihsel ilişkiler çerçevesinde incelenmesi gerekmektedir. Örneğin, F. W. Murnau'nun *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922) filminde bedensel bozulmayla temsil edilen vampir, yeni doğmaya başlayan faşizmin keşfi olarak yorumlanabilir. Öte yandan aynı vampir, Francis Ford Coppala'nın *Bram Stoker's Dracula* (1992) filminde eşcinsel bir alt metine dayanarak, bir canavar olan vampirin hastalıklı, acı içindeki ve sadist dönüşümünü üst yüzeyde AIDS hastalığıyla ilişkilendirmeye müsait bir alana taşır. Sonuç olarak, canavar, her vampir anlatısında farklı görsel ve anlatımsal niteliklerle güncel toplumsal hareketlere veya belirleyici bir olaya karşı duran bir çerçeveden okunabilmektedir. Bu yönüyle canavar kuramının, kültürel dönüşüme göre değişebilecek kaygan bir zeminde olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Canavarın kategori krizini işaret ettiği üçüncü yaklaşım, canavarın bilindik bir sisteme veya sınıflandırmaya uygun olmayan yapısını öne çıkarmaktadır. Cohen'e göre (1996: 6-7) canavar, anlatılarda var olan sistemsel bir yapıya dâhil edilmeye direnme eğilimindedir. Toplumun kriz dönemlerinde ortaya çıkan canavar, sınırları bozmakla, düzeni yıkmakla ve normalliğe zarar vermekle tehdit eder. Bu sebeple canavarın varlığı, bilimsel sorgulamayı ve

rasyonel düşünceyi bozguna uğratabilme tehlikesini de beraberinde getirir. Canavar, kültürel yapının alışkın olduğu epistemolojik birikimin dışında olması sebebiyle, dünyayı algılama noktasında yeni ufuklar açabilmektedir. Çünkü o, alışıldık olanın dışında, toplumun kabul görmüş normlarına aykırıdır. Bu durum aynı zamanda, canavardan korkmaya sebep olan niteliklerdendir.

Canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığını ifade eden dördüncü yaklaşım, daha önce Robin Wood (1979: 9) tarafından öne sürülen "öteki" temsiliyle yakından ilişkilidir. Cohen'e göre (1996: 7) canavar, bir nevi "öteki" unsur olarak "dışarıda" konumlanır, böylece korkutucu bir işlev kazanır. Ancak dışarıda konumlanmasına rağmen, canavar kendisini dışarıda konumlandıran olguların içinde doğmuş olması sebebiyle paradoksal bir anlamlandırmayı da açığa çıkarmaktadır. Bu noktada canavarın "öteki" ve "dışarıda" olarak konumlanan rolü, çoğunlukla kültürel, politik, ırksal, ekonomik ve cinsellik alanlarındaki farklılığın vurgusuyla gerçekleştirilir. Böylece korku anlatılarında canavar, adı geçen olguların birer temsili hâline gelmektedir (Cohen: 1996: 7). Söz gelimi, ideolojik farklılıkların canavar üzerinden temsili bu konuya örnektir. Diğer taraftan canavar, cinsiyet kimliklerinin ve ırkların konumlandırılmasında rol üstlenmektedir. Öyle ki, Cohen (1996: 10-13) günümüze dek ırk olgusunun canavarın kültür, cinsiyet ve cinsellik özelinde yaratılışında bir katalizör görevi üstlendiğini savunmaktadır[38]. Ayrı zamanda yazar, canavarın hiçbir zaman yoktan var olmadığına, farklı formların çeşitli ögelerinin meydana gelmesiyle şekillenen bir sürecin sonucunda ortaya çıktığına, ancak bu sürecin sonunda bağımsız bir kimlik edindiğine dikkat çeker. Politik-kültürel temsilin tezahürü olan bir canavar, yapı içindeki farklılığın somut hâlidir; öte yandan aynı canavar anlatıda paradoksal bir kapı açarak, farklılığın yaratıcılarını da yok etmekle tehdit etmektedir. Aslında böylece canavarın tehdidi, yalnızca toplumun bireysel üyeleri üzerine değil, aynı zamanda bireyselliğe izin veren kültürel yapıya yönelik görünür. Bu

[38] Yazar canavarın "öteki" ve "dışarıda" rolünün geçmişinin, yüzyıllar önce, Batı'nın ten rengindeki farklılıktan dolayı Afrika toplumunu ötekileştirmesine dek dayandığını belirtmektedir. Söz gelimi, Yunan mitolojisinde Güneş Tanrısı'nın oğlu olan Phaeton anlatısına göre Etiyopya'nın gizemli halkının siyahi tene sahip olmaları, Güneş'in onların çok yakınlarından geçmesiyle açıklanmaktadır. Burada önemli olan, bahsi geçen mit anlatısının kısa zamanda farklı söylemlerle yinelenerek yerleşik bir anlama dönüşmesidir. Nitekim ilerleyen zamanlarda, kilise sahibi olan kimseler tarafından Etiyopyalılara dair üretilen bu söylem dönüştürülerek, halkın günahkâr ve cinsel açıdan doyumsuz yönleri yüzünden yakıldıkları ve ten renklerinin bu günahın yansıması olduğu öne sürülmüştür. Öte yandan Hristiyan inancında ise günahkârlık ve cinsel doyumsuzluk suçları, çoğunlukla bir canavar formu olarak görülebilen Şeytan ile ilişkilendirilmektedir. Böylece canavarın bu yönleri, zamanla Afrika halkıyla özdeşleştirilmesi sonucunu ortaya çıkarmıştır. Öyle ki, Kraliçe 1. Elizabeth döneminde ayrımcı ve kötücül bir anlamı içeren "*blackamoores*" olarak nitelendirdiği Afrika halkını, topluma zarar verdiği gerekçesiyle sınır dışı etmesi sözü geçen temsillerle yakından ilişkilidir (Cohen, 1996: 11).

noktada canavar, daima farklılığın temsilleriyle giydirilen bir beden olarak, karşıt temsillerin örtük anlamlarının yüzeye çıkmasını sağlamaktadır.

Canavarın ihtimallerin sınırlarını denetlediği yaklaşımı, var olan sosyal düzenin ve kuralların sarsılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Burada ifade edilmek istenen, sosyal düzenin dışına çıkıldığında, canavarın sınırlarına geçileceği veya -daha da kötüsü- bu eylemin canavarlaşmayla sonuçlanabileceği tehlikesine yönelik uyarıcı bir vurgudur (Cohen, 1996: 12-13). Söz gelimi, *Jurassic Park* (1993) filminin olay örgüsünde, hükümetin gözetiminden ve kontrolünden uzak bir uzamda dinozorlara dair merakla girişilen bilimsel bir çalışma, istenmeyen sonuçlara sebep olmaktadır. Böylece korku anlatılarında canavarın sınırlarına yaklaşmanın ödüllendirmekten çok cezalandırmayla sonuçlandığı bir anlam ortaya çıkar. Diğer taraftan Cohen'e göre (1996: 15-16) siyasi, ideolojik ve hâkim gücü pekiştiren yapıdan doğan canavarlar, çoğunlukla istila, gasp veya sömürge uzantılarıyla askeri bir işlevin amacına hizmet etmektedir. Canavarın grotesk bedeni ile davranışları ise bu ideolojinin sınırlarını belirler. Bu noktada canavarın sınırların belireniminde ikili bir anlatıyı temsil ettiği söylenebilir. Çünkü sınırlar hem "canavara karşı olan sınırları" hem de "canavarın içinde bulunduğu sınırları" belirtir. Böylece anlatıda canavarın, sistemi bir araya getiren kültürel yapıların sınırlarının hangi tarafını temsil ettiğini sorgulamak önem kazanır. Bu noktada Cohen (1996: 12) canavara "çoban" benzetmesi yaparak, onun kültürel bedenlerin harekete geçeceği sosyal alanları sınırladığını ve toplumu pek çok açıdan kontrol eden sistemi doğallaştıran bir rol üstlendiğini iddia etmektedir.

Canavarın ihtimallerin sınırını denetlediği yaklaşımı, aynı zamanda cinsiyet rollerinin sınırlarını temsil eden anlatıları ortaya çıkarma konusunda işlevseldir. Cohen (1996: 16) filmlerde canavarın, toplumsal normlara göre yapılmaması gereken veya yalnızca canavarın bedeniyle yapılabilecek cinsel uygulamaları yansıtabileceğini aktarır. Böylece korku anlatısında canavar, cinsel arzuyu düzenleyen veya bunları kontrol eden kültürel kodları da pekiştirebilmektedir. Örneğin, Hollywood endüstrisinde 1950'li yıllarda korku türünün bilimkurgu türü ile etkileşime geçtiği filmlerden biri olan *The Astounding She-Monster* (1957, Ronald V. Ashcroft) filmi, radyoaktif etkiye kalmış bir kadının dokunduğu her erkeği öldürmesini konu edinmektedir. Bu film cinsel arzunun düzenlenişine ve kadının cinsel kimliğinin kodlarına canavar temsili özelinde sınırlandırmaya örnek teşkil eder. Diğer taraftan

aynı dönemde çekilen *Them*! (1954, Gordon Douglas) filmi, atom deneyleri sonucunda mutasyona uğrayarak devasa karıncalara dönüşen canavarların ABD toplumunu tehdit etmesini konu edinmektedir (Cohen, 1996: 14-15). Bu filmde ise canavar, daha geniş bir kültürel sınırın, Soğuk Savaş'ın etkileriyle belirlenen bir ayrımın temsili olarak görülür. Sonuç olarak, canavar saldırgan, cinsellikte aşırılığı temsil eden, sapkın, kural bozucu nitelikleri barındıran ve bu yönüyle anlatıda ya sürgün edilmesi ya da yok edilmesi gereken bir özne olarak konumlanır.

Canavar korkusunun temelde insanın arzularını temsil edebileceği yaklaşımı, Wood'un (1979: 23-24) psikanalist kuram çerçevesinde, sinemada korku türünde yer alan canavarların "bastırılmışın bedenleşmiş hâli", canavarın korku filmi anlatısında yeniden ortaya çıkmasının ise "bastırılmışın geri dönüşü" olduğu düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Cohen (1996: 17) bu yaklaşımda canavarı, yasak pratiklerin ve arzuların normalleştirildiği veya dayatıldığı bir işlevi üstlenmesiyle irdeler. Çünkü anlatıda canavar, korkutucu ve rahatsız edici olmasına rağmen, aynı zamanda kişinin kaçış fantezilerini uyandırabilmektedir. Böylece canavarın yasaklı ve tehlikeli olanla ilişkisi, onu daha çekici bir konuma yerleştirebilir.

Canavarın anlatılardaki popüler konumu, "korku" ve "arzu" ile ortaya çıkan ikircikli yapıyla[39] ilişkilidir. Bir korku filminde canavardan korkan ve nefret eden bir izleyici, aynı zamanda canavarın gücünü veya özgürlüğünü kıskanabilmektedir. Bu da korku türü izleyicilerinin filmle olan etkileşimlerini yalnızca korku hissiyatını deneyimlemekten öte bir boyuta taşır. Korku sinemasında canavar, izleyicinin bedenindeki arzularını uyandırarak onu tekinsiz bir alana konumlandırdığı gibi ölüm olgusunun varlığıyla korkutmanın da bir deneyimini sunar. Burada aynı zamanda korku sineması izleyicilerinin seyir sırasında deneyimledikleri korku hissiyatının geçici bir deneyim olduğunun farkında olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Sinema salonunda, rahat bir koltukta otururken filmin sonunda ışıkların açılacağını bilen seyirci, canavar ile temsil edilen korku anlatısının geçici bir deneyim olduğunun bilincindedir. Cohen (1996: 19-20) bahsi geçen süreci "canavarın marjinalleştirilmesi" olarak adlandırır; bu konuya Cadılar Bayramı'nda herkesin korkutucu kostümler ve makyajlar yapması örneğini veren yazar, bu durumda canavarın güvenli alanın bir

[39] Canavarın korkutmasına karşın arzuyu da harekete geçirebileceği düşüncesi, Robin Wood'un (1979: 8) ve Noël Carroll'ın (2020: 292) daha önce aktarılan görüşleriyle örtüşmektedir. Öte yandan Noël Carroll (2020: 293) canavar aracılığıyla ortaya çıkan korku paradoksunu irdelediği çalışmasında, Robin Wood'u canavarın tiksindirici ve iğrenç niteliklerini göz ardı ettiği konusunda eleştirmektedir. Wood'un canavarı kahramanlaştırdığını öne süren Carroll (2020: 292), canavarın sebep olduğu korku ve arzu duygusunun tetikleyicisinin "iğrençlik" hissi olduğuna vurgu yapar.

dışavurumu olduğunu belirtir. Dolayısıyla sanatın her dalında görülen canavar temsillerini ve korku anlatılarını benzer dışavurumların uzantıları olarak görmek de olasıdır[40]. Nitekim canavar bazen de fantezilerin ve kurtuluş hayallerinin alanı hâline gelir. Böylece canavar cinsiyet, kültür ve diğer toplumsal olgular bağlamında olasılıkların keşfedileceği ikincil bir beden rolünü üstlenir. Ayrıca Cohen (1996: 18) Bakhtin'in "resmi kültür" kavramını ödünç alarak, korku anlatılarında istenmeyen bir olgunun canavarın bedenine aktarılabileceğine dikkat çeker. Bu noktada ise canavar, bir bakıma "günah keçisi" rolü üstlenir. Böylece egemen yapının dışlamasını istediği her tür değer, anlatıda yok edilen canavarla birlikte dışlanabilir.

Canavarın varoluşun eşiğinde yer aldığı yaklaşımı, esasında canavarın kültürel yapı içinde topluma yüklediği görevi vurgulayan bir mesajdır. Cohen (1996: 20) bu konuyu "Canavar bizim çocuklarımızdır" benzetmesiyle izah etmektedir. Canavar kültürel yapı içinde şu ya da bu şekilde daima yeniden ortaya çıkmaktadır. Canavarlar uzamın ve söylemin en uzak sınırlarına itilseler bile zihnin karanlık duvarlarında gizlendikten sonra kendilerini göstermeye devam ederler. Bununla birlikte, canavarın yeniden ortaya çıkışı onun ilk hâlindeki varlığıyla değil, aynı zamanda bireyin ve toplumun bilincini, aynı zamanda tarihsel süreci ve kendini tanıma sürecinin bilgisini taşıyan bir yapıda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla canavar, ortaya çıktığı her dönemde ırk, cinsiyet, cinsellik, ideoloji, din ve diğer pek çok olgu hakkındaki varsayımları yeniden değerlendirmeyi, geçmişin sorunlarını bugünün koşullarında yeniden gözden geçirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bu noktada yapılması gereken, bir korku anlatısında ortaya çıkan canavarın bahsi geçen olgulara yönelik sorgusunu sürdürmek, ayrıca canavarın "Beni neden yarattın?" sorusuna yanıt bulmaya çabalamaktır.

Canavar kuramına dair dikkati çeken ilk nokta, bir araya getirilen yaklaşımların yazın ve sinema alanında daha önce yapılmış olan korku türü çalışmalarıyla kurulan metinlerarası bağdır. Söz gelimi, Cohen'in canavarın farklılığın sınırlarında konumlanması ile canavarın arzuyu temsil ettiği görüşü, daha önce sinemada korku türünü "öteki" ve "bastırılmışın geri dönüşü" kavramları üzerinden irdeleyen Wood'un çalışmasıyla örtüşür (1979: 9). Benzer şekilde canavarın bedeninin kültürel yapıyı temsil ettiği, kategori krizinin habercisi olduğu ve ihtimallerin sınırlarını denetleyen bir işlevi üstlendiği düşüncesi, Judith Hess Wright'ın korku

[40] Söz gelimi, gotik mimariyle inşa edilen katedrallerin kulelerine kondurulan çörten (*gargoyle*) heykelleri veya duvarlara işlenen grotesk varlıklar, Cohen'in "canavarın marjinalleştirilmesi" tanımına örnektir. Bu noktada canavar, yalnızca sinemada değil, sanatın her alanında Noël Carroll'ın (2020: 28) "sanatsal korku" olarak adlandırdığı bir niteliğe bürünmektedir.

türünün ideolojik işlevlerine dair çıkarımlarıyla benzerlik gösterir (2003: 44). Bu nedenle Cohen'in canavar kuramı, sinemada korku türünü ve bu türün vazgeçilmez unsurlarından olan canavarı bir arada incelemek için işlevsel bir yol haritası sunar. Nitekim Mittman ve Hensel (2018: 12) Cohen'in canavar kuramını önemli hâle getiren şeyin, kendisinden önce yapılan ve birbirinden farklı noktalara odaklanan yaklaşımları yalnızca canavar unsurunu merkeze alarak, bu okumaların metinlerarası ve disiplinler arası bağıntıyı mümkün kılması olduğunu ifade etmektedir.

Cohen'in canavar kuramı, kendisinden önceki çalışmalardan farklı olarak, canavar unsuruna çok yönlü ve eleştirel bir yaklaşımı mümkün kılması, onu sinemada korku türüne çoğulcu yaklaşıma yakın bir yere konumlandırır. Aynı zamanda canavarın içkin yapısını tek bir formülle sınırlandırmadan irdeleme eğilimi, Carroll'ın bazı korku filmlerinin belirli toplumsal ve ideolojik bağlamlara uygun olmasına rağmen bunun her filmle ilişkilendirilemeyeceği uyarısına uygun düşmektedir (2020: 358). Ayrıca bu, canavarın temsil ettiği anlamların daima inşa hâlinde olduğu düşüncesini de desteklemektedir. Sonuç olarak, tıpkı sinemada tür araştırmalarında olduğu gibi, canavar odaklı araştırmaların çoğulcu bir okumayla sürdürülmesinin, filmlerdeki örtük anlamları yüzeye çıkarmada daha işlevsel olduğu düşünülmektedir. Nitekim canavar kuramlarına dair çoğulcu yaklaşımların Cohen'in çalışmasıyla sınırlı kalmamış olması, kuramın işlevselliğini gösterir niteliktedir.

Cohen'in *Monster Theory: Reading Culture* (1996) çalışmasından sonra odak noktasında korku unsuru olarak canavarın yer aldığı çalışmaların bir diğeri, Marina Levina ve Diem-My T. Bui'nin editörlüğünde yayımlanan *Monster Culture in the 21st Century* (2013) kitabıdır. Levia ve Bui kitapta yer alan *Toward a Comprehensive Monster Theory in the 21st Centu*ry başlıklı bölümlerinde Cohen'in canavarın kültürel, sosyal, politik, ekonomik ve ahlaki unsurlar çerçevesindeki yaklaşımlarını önemli bularak, canavar anlatılarının ve korku anlatılarının 21. Yüzyıl'da yaşanan değişimlere uyum sağlamak, bazen de bunlara direnmek konusunda toplumun kolektif bilincine yerleşen kaygıları temsil ettiğini öne sürmektedirler. Canavarın hızla değişen kültürel, sosyal, politik, ekonomik ve ahlaki yapıya karşı bir refleks olarak görülebileceğini savunan yazarlar, bu yönüyle canavarın artık bir metafor olarak kendi sınırlarını aştığını ve yeni yüzyılın şartları göz önüne alındığında, toplumlar için canavarın gerekli bir hâl aldığını ifade ederler (Levia ve Bui, 2013: 2). Ayrıca yazarlar geçmişten bu yana

canavarın pek çok unsurun temsili ola geldiğine ancak canavar anlatılarının hiçbir zaman 21. yüzyıldaki kadar popüler olmadığına dikkat çekerek, anlatılarda korku unsuru olarak canavarın neredeyse bir "koşul" hâline geldiğini belirtirler. Levia ve Bui (2013: 2-4) bu düşünceden hareketle "Canavar Kimlikleri", "Canavar Teknolojileri" ve "Canavarın Alanları" olarak üç ana bölüme ayırdıkları kitapta, canavarın terör tehditlerini, kapitalizmin küresel boyuttaki krizlerini, yeni savaş biçimlerini, dijital teknolojileri, biyo-teknolojileri, ulus devletler ile küresel çapta egemen olan devletler arasındaki gerilimleri, ırk ve cinsiyet temsillerindeki dönüşümleri ve cinsel arzuların artan belirsizliği kontrol etmek için nasıl kullanıldığını, disiplinler arası örneklerle açıklamaya çalışırlar.

Korku unsuru olarak canavarı kuramsal bir çerçeveye konumlandırma çabasının güncel ve kapsamlı çıktılarından bir diğeri, Simon Mittman ve Marcus Hensel'in (2018: 21) editörlüğünde yayımlanan "*Classic Readings on Monster Theory* (2018)" başlıklı kitabıdır. Bu çalışmada yazarlar Cohen'in canavar kuramında öne sürdüğü düşünceleri yinelemekle birlikte, canavar odaklı akademik çalışmalar için "Canavar Çalışmaları (*Monster Studies*)" adında daha kapsayıcı bir başlık önerirler. Canavar kuramının görece yakın bir tarihte ortaya çıkmasına karşın üzerinde durulması gerekliliğini vurgulayan Mittman ve Hensel, canavarın bedenleri, eylemleri ve söylemleri aracılığıyla insanlara ve toplumlara ayna tuttuğunu, bu sebeple ne kadar istense de bütün canavarların yok edilmesinin mümkün olmadığını ifade ederler (2018: 10 -12) [41]. Ayrıca yazarlar canavar çalışmalarına dair çoğulcu yaklaşıma kendi yorumlarını ekleyerek bu kuramsal alana "Bağlaşık Kuramlar (*Allied Theories*)" başlığı altında Edward Said, Julia Kristeva ve J. Halberstam gibi isimlerin dâhil olması gerektiğini öne sürmektedirler (Mittman ve Hensel, 2018: 7). Adı geçen kuramcıların çalışmaları doğrudan canavar odaklı kuramsal tartışmalar olmamasına karşın, Said'in "oryantalizm (*orientalism*)", Kristeva'nın "iğrençlik yaklaşımı (*approaching abjection*)", Halberstam'ın "ucube söylemi (*freak discourse*)" gibi kavramları, canavarın korku unsuru olarak kültürel yapı içindeki konumunu irdeleme sürecini destekleyici perspektifler olarak görülmektedir.

[41] Canavarın daima ait olduğu kültürel boyutun kapsamında inşa edildiği düşüncesini yineleyen yazarlar, Ortaçağ Hristiyan sanatı ve edebiyatında şeytanın sıklıkla koyu tenli, aynı dönemin İslam sanatında ve edebiyatında ise şeytanın beyaz tenli betimlenmesinin canavarın kültürel yapı ile olan ilişkisinin en belirgin örneklerinden biri olduğunu ifade ederler (Mittman ve Hensel: 2018: 14).

Canavar kuramına ilişkin yapılan en güncel çalışma ise Jeffrey Andrew Weinstock'un editörlüğünde derlenen *Monster Theory Reader* (2020) kitabıdır. Bu çalışmada Weinstock canavar olgusunun ve canavar kuramının soy kütüğünün çerçevesini belirlemeden önce, Cohen'in kurama isim kaynağı olan çalışmasına atıfta bulunmaktadır (2020:1-2). Canavara dair düşüncelerin izinin daha eski dönemlere dek sürülmesine rağmen canavar kuramı, canavar (*monster*) ile canavarlık (*monstrosity*) anlatılarını modern akademide daha güçlü bir konuma yerleştirdiği gerekçesiyle önemli görülür. Ayrıca Weinstock (2020: 26) zenginleşmeye başlayan bu verimli alana katkı sağlama noktasında canavar kuramı araştırmacılarının karşı karşıya kaldığı birtakım zorlukların varlığına dikkat çekmektedir.

Canavar kuramına dair çalışma konusunda öne çıkan zorluklardan biri, bu alanda yapılan çalışmaların uluslar arası ve disiplinler arası doğasından kaynaklanmaktadır. Weinstock (2020: 26) tıpkı canavarın kendisi gibi, canavar kuramının da türün sınırlarını aştığını, böylece konunun farklı çalışma alanlarının sınırlarına geçtiğini ifade etmektedir. Nitekim canavarın ne olduğu, nereden geldiği veya kültürel bağlamda ne işe yaradığıyla ilgili sorgular felsefe, teoloji, psikoloji ve kültürel çalışmalar alanında yer bulabilmektedir. Diğer taraftan her kültürün kendine ait canavarlarının olduğu gerçeği, canavar kuramını ele alırken, söz konusu canavarın ve bu anlatının değişen kültürel kodlara, beklentilere göre farklılık gösterebileceğini göz önünde bulundurmayı gerektirmektedir. Bu noktada canavarı anlamaya yönelik düşüncelerin kökenini yalnızca çağdaş olgularda aramamak gerektiğini belirten Weinstock, canavarın ve canavarlığın sanat, tıp, din, sosyoloji ve daha pek çok disipline ait metinlerde yer bulduğunu, dolayısıyla canavara yönelik sorguların disiplinler arası bir çalışma alanına daha yakın olduğunu ifade etmektedir (2020: 30).

Özellikle kitabın ilk "*The Monster Theory Toolbox*" başlıklı bölümünde canavar kuramı için araç işlevi göreceği belirtilen bazı çalışmalar, bu tez çalışmasında daha önce bahsi geçen ve canavar kuramının görsel ve yazılı metinlere uygulanması noktasında yardımcı olan birtakım yaklaşımları derlemesi bakımından ayrıca önem taşımaktadır. *Monster Theroy Reader* (2020) kitabında canavar kuramının uygulanması noktasında önemli görülen çalışmalar Freud'un "*The Uncanny*", Kristeva'nın "*Approaching Abjection*", Wood'un "*An Introduction to the American Horror Film*", Carroll'ın "*Fantastic Biologies and the Structures of Horrific Imagery*" ve Halberstam'in "*Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity*"

çalışmalarıdır. Weinstock'un canavar kuramını desteklemesi amacıyla derlediği bu çalışmalar, daha önce belirtildiği üzere, bir diğer canavar kuramcısı olan Mittman ve Hensel tarafından da önemli görülmektedir. Canavarın korku unsuru olarak kültürel yapı içindeki konumunu incelerken bahsi geçen disiplinler arası yaklaşımlardan yararlanılabileceğini aktaran Mittman ve Hensel, Cohen'ın canavar kuramıyla örtüşen yaklaşımları "bağlaşık (*allied*)" işlevi olması sebebiyle kullanılabileceğini belirtir (2018: 7-11). O hâlde canavar kuramının kapsamının, her canavar anlatısında farklı bakış açılarını gerektirdiğini söylemek mümkündür. Bu bakış, canavarın soyut ve somut manada sürekli değişen yapısıyla da uygunluk gösterir. Dolayısıyla öncü ereği Hollywood korku sinemasında Dracula'nın yapısını ve dönüşümünü incelemek olan bu çalışmada canavar kuramının, Hollywood korku sinemasındaki vampir anlatılarının popüler örneklerinden biri olan Dracula'nın dönüşümü sorgusunda metinler arası biçimleri destekleyecek yapıda olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle, çalışmanın ilerleyen bölümünde, Hollywood sinemasının korku unsurunu oluşturan canavarlarından biri olan Dracula'nın, kökeni, modern anlatı formları arasındaki süreci, son olarak da seçilen filmler özelinde bu anlatının canavar kuramı ve metinlerarası ilişkiler bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

4. HOLLYWOOD SİNEMASI'NDA DRACULA'NIN METİNLERARASI REENKARNASYONLARI

4.1. Vampir Miti ve Tarihsel Gerçeklik Bağlamında Dracula'nın Kökenleri

Kültürel çalışmalara canavar odaklı yaklaşımıyla öne çıkan isimlerden biri olan Roger Luckhurst, söz konusu Bram Stoker'ın *Dracula* romanı olduğunda, yapılacak çalışmaların geniş bir bakış açısı edinmesi için eserin yayımlandığı 1897 yılından önceki dönemin göz ardı edilmemesi gerekliliğini vurgular (2018: 3). Luckhurst'ün yorumu dikkate alındığında, Dracula romanında korku unsurunu var eden canavarın "vampir" kökeni, öncelikle bu olguyu incelemeyi gerekli kılmaktadır. Nitekim Dracula'nın vampir kökenine dair bir inceleme, anlatının metinlerarası bağlarını kurmak için faydalı görünmektedir. Geç Viktorya edebiyatı ürünü olan eserin bu dönemle olan bağı, aynı zamanda, yıllar sonra Hollywood sinemasında kullanılan canavarın içkin yapısı hakkında önemli bilgiler sağlayabilir. Bu noktada Dracula'nın canavarlığını temsil eden "vampir" olgusu üzerinde durulması önem kazanmaktadır. Diğer taraftan bir vampirin yer aldığı korku anlatısının Geç Viktorya İngiltere'sinde pazarlanabilir bir tüketim ürünü olarak sunulmasının sürecine dair bir incelemenin de Dracula anlatısının modern anlatı formlarına dek uzanan popülerliği hakkında önemli bilgiler sağlayacağı düşünülmektedir. Çünkü, Cohen'in (1996: 20) belirttiği gibi, ister Freudyen yaklaşımla "bastırılmışın geri dönüşü" ister Kristevacı bir bakışla "bumerang"[42] bağlamında açıklansın, canavar daima geri dönmektedir. Dolayısıyla Dracula anlatısının ortaya çıkışının yanı sıra canavarın sonraki dönemlerde ve farklı formlarda geri dönüşü de önemlidir.

Leo Löwenthal (2017: 91) kitle iletişim araçlarının kamu için üretilen ve pazarlanabilir kültürel ürünler olarak değerlendirildiğinde, bu üretimin İngiltere'deki ilk örneğinin on sekizinci yüzyılın ilk yarısında görüldüğünü ifade etmektedir. Ayrıca bu dönemde yeni edebi ürünlerin ortaya çıkmasına ve ticari rekabetin yoğunlaşmasına rağmen her yeni biçimin pazarda kendine yer bulması dikkat çekicidir. Öyle ki, yazar yalnızca Londra'da 1730 ile 1780 arasında

---

[42] Cohen, Kristevacı bakış örneğinde, Julia Kristeva'nın iğrençlik yaklaşımı (*approaching abjection*) kapsamında irdelediği iğrenme itkisini "musallat olduğu kişiyi bir bumerang gibi kendinden geçirmesi" görüşünü kast etmektedir. Kristeva'nın (2018: 14) "iğrenç" olanın aynı zamanda dışlanan ve korkulan şey olduğu düşüncesi, iğrençlik yaklaşımını canavar ile ilişkilendirmeye olanak sağlamaktadır. Nitekim Kristeva'nın iğrençlik yaklaşımı Jeffrey Andrew Weinstock'un *Monster Theory Reader* (2020) çalışmasında canavar kuramlarında bağlaşık işlev gören yaklaşımlardan biri olarak yer alır.

neredeyse her yıl yeni bir derginin kurulduğunu belirtmektedir. Süreli yayınların yeni edebi biçimlere kucak açtığı bu dönemde, kendisi de yeni bir biçim olmasına rağmen, roman türünün yaygınlaştığı görülür. İlkin on yedinci yüzyılın aşk romanlarının yeniden basımlarıyla ilgi çeken roman, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında popülerlik kazanan gotik tür ile zirve yapmıştır (Löwenthal, 2017: 92). Edebi ürünler ile ticaretin büyük bir ivme kazandığı, kurgusal anlatı ürünlerinin geniş kitleler tarafından tüketildiği bu süreç, bir sonraki yüzyılın sonunda yaşam bularak günümüz Hollywood korku sinemasında varlığını pekiştiren *Dracula* romanının ortaya çıkışına dair önemli bilgiler vaat etmektedir. Bu konuda Bryan D. Palmer (2011:159) canavarlara olan inançların ve düşüncelerin mitlere veya önceki çağlarda yer alan anlatılara dayanmasına rağmen, bir korku unsuru olarak canavarın Aydınlanma Dönemi'nin popüler kültüründe daha sağlam bir konum edindiğini ifade etmektedir[43].

Bugün korku sanatının hemen her alanında korku unsuru olarak yer alan vampir anlatısının kökenlerinin mitolojik anlatılara dek dayanmasına rağmen vampire ilişkin kültürel bağlamın, tıpkı cadı anlatıları gibi, tarihsel olgulardan bağımsız olmadığını vurgulamak gerekmektedir. Yaşayanların kanını içen, kötü niyetli, insanüstü güçlere sahip ölü bir varlık olarak tarif edilen vampir, Yunan mitinde Lamia, Hint mitinde Rakshasa gibi farklı isim ve cisimlerle ancak benzer işlevlerle yer almıştır (Sarpkaya ve Yaltırık, 2018: 31). Bununla birlikte Beresford (2014: 91) ile Groom (2018: 13) gibi akademisyenler on yedinci yüzyıl sonunda ve on sekizinci yüzyılda, özellikle Doğu Avrupa toplumlarında, vampir olgusunun tarihsel bir gerçeklik olarak yer edindiğini kanıtlayan metinlere dikkat çekmişlerdir.

Kurgusal bir karakter olan vampirin gerçekliği konusuna günümüz merceğinden bakıldığında, bu durumun çalışmaya kakofoniden başka bir şey vaat etmeyeceği düşünülebilir. Öte yandan, çalışmanın devamında görüleceği üzere, edebiyatta vampir anlatılarının ilk örneklerinin ve devamında gelen *Dracula* romanının bu gelişmelerle ilişkisi yadsınamayacak kadar yakındır. Dolayısıyla sözü geçen metinleri o dönemin koşulları çerçevesinde

[43] Ünsal Oskay (2014: 30) bu ironiyi Aydınlanma Dönemi'nin teknolojideki nicel değişimlerin toplumsal yaşam üzerindeki etkileriyle açıklar. Bu dönemde büyük bir hızla süren değişimler kent yaşamını birçok alanda etkilemiştir. Diğer taraftan toplumsal yaşamın devinimi aynı hızda ilerlememiştir. Oskay (2014: 34) bu ikircikli durumu "McLuhan tarzı bir teknolojik optimizm ile teknolojik bir pesimizm" olarak ifade eder. Böylece aydınlanmanın egemen olduğu toplumlarda kötümserliğin, ilgisizliğin, şiddetin ve sadomazoşizmin izleri etkisini gösterebilmektedir. Palmer ise (2011: 159-160) canavarın modern inşasını Fransız Devrimi'nin peşinden gelen hayal kırıklığı ve aydınlanmayla ilişkilendirir. Nitekim canavarın Orta Çağ mistisizmine yönelik tasarımı, bireysel ve toplumsal bağlamdaki her kötülüğün etkili bir metaforuna dönüşmüştür.

değerlendirmek bilimsel bir bakış için gereklidir. Bu konu günümüzde, tıpkı vampir gibi, kurgusal bir karakter olarak görülen ancak Orta Çağ'da gerçek bir olgu olarak kabul edilen cadılıkla benzerlik gösterir. Söz gelimi, 1487 yılında Katolik din adamları Heinrich Kramer ve James Sprenger tarafından yazılan ve toplumda Şeytan ile işbirliği yaparak Hıristiyanlığa zarar verdiği iddia edilen cadıların tespit edilmesi ve cezalandırılması için gereken bilgileri barındıran *Malleus Maleficarum* kitabı, o dönem Avrupa'daki bütün kiliselerde rehber kitabı olarak görülerek Orta Çağ tarihinin karanlık yönünü temsil eden cadı avlarının resmi belgesi olarak günümüze dek ulaşmıştır (Kramer ve Sprenger, 2018: 13-16). Sonuç olarak "vampir" ve "cadı" gibi olgular bugün birer *fantasma* olarak görülse de, bunlar geçmiş yıllarda teolojik bağlamda dikkate alınmış konulardır.

Matthew Beresford (2014: 91) 1762 – 1772 yılları arasında İstriya, Prusya, Macarisyan, Silistre, Eflak ve Rusya'da halk arasında vampir anlatılarının yaygınlaştığını, vampir anlatılarına dair çeşitlilik ve popülerliğin sonucunda pek çok söylentinin ortaya çıktığını aktarmaktadır. Nick Groom (2018: 13) ise vampir anlatılarının ilk olarak 1693 - 1694 yıllarında Fransa'da yayımlanan *Mercure Galant* ile *Glaneur Hollandois* gibi gazetelerde, Slovenya'da, Polonya'da ve Rusya'da vampirlerin görüldüğüne dair yer alan haber metinleriyle dikkat çektiğini iddia etmektedir. Groom (2018: 13) on sekizinci yüzyılın Aydınlanma Çağı olarak nitelendirilmesine rağmen, bu dönemde toplumda ölen insanların mezarlarından çıkacağı inancının geçerliliğini koruduğuna dikkat çekerek, insanların bu inanç doğrultusunda önlemler aldığını[44] ifade eder. Diğer taraftan yazar, vampir tarihinde öne çıkan olaylardan bir diğerinin Avusturya'nın 1718 yılında Eflak ile Sırbistan topraklarının bir kısmıyla Bosna'nın kuzey bölgesini istila etmesi olduğuna dikkat çeker.

Sözü geçen topraklar o dönemde Avusturya ile Osmanlı İmparatorluğu arasında tampon bölge konumundadır; bu durum ise orada yaşayan halkın her iki taraftan gelen yıldırma politikalarıyla özgürlük kısıtlamalarına maruz kalmasına, hatta sıra dışı ruhsal ve fiziksel belirtileri olan bir salgın hastalığa yakalanmalarına sebep olmuştur. Salgın hastalığa yakalanan kişilerde titreme, baş dönmesi, halüsinasyon ve delilik halleriyle başlayan belirtilerin vücudun

[44] Groom (2018: 13) bu dönemin Avrupa toplumunda insanların ölen kişilerin yeniden canlanmasını önlemek için bu kişilerin ellerini bağladıklarını, dudaklarını toprağa gelecek şekilde konumlandırdıklarını ve hatta bazen de kalplerine kazık yerleştirerek bedenin toprağa bağlı kalmasını sağladıklarını belirtir.

pek çok yerinde kanamalarla devam etmesi, sonrasında insanların görünüşünü değiştirerek onların ölümüne sebep olması kısa zamanda ölülerin mezarlarından kalkacağı inancını güçlendirmiştir (Groom, 2018: 14). Böylece bu dönemde "vampir" anlatısı folklorik bir olgu olmaktan çıkarak gazetelerde, literatürde ve hatta bilimsel çalışmalarda yer bulmaya başlamıştır. Bu durumu aynı zamanda vampirin metinlerarası boyuta taşındığı gelişmeler olarak görmek mümkündür.

Vampirlik olgusunun metinlerarası dolaşımdaki belirginliği, kelimenin etimolojik dönüşümüyle yakından ilgilidir. Nitekim Davenport-Hines (2005: 278) "vampir" sözcüğünün İngilizce'ye 1732 gibi yakın bir tarihte yerleştiği bilgisini aktarmaktadır. Yazara göre bu kelime ilk kez, 1732 yılında yayımlanan *Gentleman's Magazine*'in yurtdışından haberlerin yer aldığı bölümünde görülmektedir. Haber metninde Macaristan'ın Medreyga kasabasında "Vampyr" olarak adlandırılan ölü kişilerin, kasabada yaşayan birkaç kişinin kanını emerek onları öldürdüğü bilgisi, dönemin bilim adamlarının dikkatini çekmekle kalmamış, aynı zamanda İngilizlerin hayal gücü üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Sözü geçen iddiayı destekleyen isimlerden biri olan Groom (2018: 15), bu olayların neticesinde 1732 yılında tıp alanında çalışan kişilerin bile mezarlıklarda çalışmalar yaptığını belirterek, yalnızca dönemin önemli tıp dergilerinden biri olan *Commercium Litterarium*'da bile "vampir" ve "vampirlik" üzerine on yedi adet bilimsel eser yayımlandığına dikkat çekmektedir. Sonraki yıllarda, dönemin kültürel ve entelektüel merkezleri olarak görülen Amsterdam, Leipzig, Viyana ve Londra'da bu konuda yirmi iki bilimsel çalışmanın daha yayımlanması, vampir üzerine olan ilginin sürdüğünü kanıtlar niteliktedir. Aynı zamanda Davenport-Hines (2005: 279) dönemin seçkin Fransız keşişlerinden olan Dom Augustin Calmet'nin 1746 yılında Paris'te vampirler üzerine "*Dissertations sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires*" adında yayımladığı çalışmanın İngilizce ve Almanca dillerine çevrilerek popülerlik kazandığını, böylece vampir imgesinin sanatsal hayal gücünün harekete geçmesinde etkili olduğu bilgisini aktarmaktadır.

Rasyonel düşünmenin öne çıktığı Aydınlanma Çağı'nda vampirlere dair söylentilerin gazetelerde bile gündem olarak yer alması dikkat çekici bir durumdur. Öte yandan bu gelişmelerin, primitif bir olgu olan vampirin takip eden yılların edebi ürünlerinde yer almaya başlamasının önünü açtığı söylenebilir. Konunun "canavar" ve "korku" olguları bağlamında en önemli sonucu, vampirliğin bir süre sonra kabul edilebilir bir olay olduğu görüşü yıkılmasına

rağmen vampirliğe ilişkin hayal gücünün sürdürülmesi ve bu anlatının "korku" ile ilişkilendirilmesidir (Davenport-Hines: 2005: 285). Vampire ilişkin hayal gücünün birikimli ilerleyişi, sonraki yıllarda gotik roman türünde kendini göstermiştir. Öte yandan Noël Carroll (2020: 115) bu konuyu daha genel bir bakış açısıyla yorumlayarak, korku anlatılarının Aydınlanma Çağı'nın rasyonel düşünceye dayalı eğiliminin bir sonucu olarak da görülebileceğini ifade eder. Carroll'ın bu düşüncesine göre (2020: 115) korku romanı, batıl inançların kendini ifade etmek için var olduğu bir katman olarak şekillenmiştir. Dolayısıyla korku anlatıları kurmaca biçimlerin amaçlarına uygun bir şekilde doğa üstü ile hayal gücünü yücelterek, aydınlanma düşüncesine karşı çıkan bir noktada konumlanmaktadır[45]. Sonuç olarak, daha önce aktarılan yaklaşımlar gibi, Carroll'ın yaklaşımı vampir anlatılarının korku edebiyatıyla ilişkilendirildiği ve bu korku anlatılarının aydınlanma döneminden itibaren edebi üretimde yer bulduğu noktasında ortaklık gösterir. Kesin olan ise vampirin bir canavar olarak edebi anlatı formuna yönelik bitimsiz bir metinlerarası yolculuğunun başlamasıdır.

Jessica Mason (2019: 21) metinlerarasılığı irdelerken "karşılıklı anlatı ilişkisi (*narrative interrelation*)" ve "metinlerarası referans (*intertextual reference*)" kavramlarını kullanmaktadır. Yazara göre karşılıklı anlatı ilişkisi, bir anlatı ile diğer anlatı arasında kurulan bağlantının bilişsel yönünü ifade etmektedir. Diğer taraftan Mason (2019: 21) karşılıklı anlatı ilişkisinin zihinsel bir süreç olduğunu vurgulayarak, anlatılar arasındaki bağın okurun anlatıyla karşılaştığında kendiliğinden ortaya çıkabileceğini veya metinlerarası referanslar aracılığıyla görülebileceğini belirtir. Yazara göre metinlerarası referanslar, anlatıyı anlamlandırma sürecinde okur tarafından üretilen, aynı zamanda yazar tarafından yapılan karşılıklı metinsel ilişkinin izi olarak yer almaktadır. "Vampir" sözcüğünün İngilizce'de 1732 yılında yer bulması, bunu takiben İngilizce gazete, dergi ve bilimsel çalışmalarda vampirle ilgili metinlerin yer alması, sözü geçen karşılıklı anlatı ilişkisi çerçevesinde konumlandırılabilir. Bu anlatılar aynı zamanda vampire dair metinlerarası referansları belirgin kılmaktadır. Vampire dair

---

[45] Hatta yazar (2020: 115) Goethe'nin *Der Erlkönig* şiiri gibi metinler göz önüne alındığında korku anlatılarının ilerici aydınlanma düşüncesinin aksine gerilemeyi hoş gören bir niteliği olduğuna dikkat çeker. Öte yandan Carroll'ın bu çıkarımının korku anlatılarının ilk örnekleri bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamak gerekmektedir. Nitekim sonraki yüzyılda yayımlanan *Frankenstein* (1818), *Dr. Jekyll ve Bay. Hyde* (1886), *Görünmez Adam* (1897) gibi korku anlatıları aydınlanma düşüncesine karşı çıkışı temsil etmemektedir.

metinlerarası referansların gotik edebiyat özelindeki tezahürleri ise Dracula'nın da öncesine dayanmaktadır.

İngiliz Edebiyatında bir korku unsuru olarak vampirin yer aldığı ilk eser John Polidori'nin *The Vampyre* (1819) öyküsüdür. *The Vampyre*, vampiri ölü veya çürümüş bir beden olarak görülen folklorik bir temelden uzaklaştırıp, vampire aristokrasiye mensup bir insan görünümü atfetmesi bakımından oldukça önemlidir. Caitlyn Orlomoski (2011: 4) anlatıda yer alan Lord Ruthven isimli vampir tasvirinin folklor ile olan ilişkisini irdelerken, buradaki en bariz ayrımın beden temsili üzerinden yapıldığını ifade etmektedir. Gerek folklor metinlerinde gerek dönemin gazete metinlerinde "geceleri mezarından ayrılan çürümüş bedenler" olarak betimlenen vampir, Polidori'nin öyküsünde gece ve gündüz vakti özgürce dolaşabilen, Londra aristokrasisine mensup, yakışıklı ve kibar bir beyefendi olarak sunulmaktadır. Olay örgüsünde Lord Ruthven, maddi gücünü yalnızca hak etmeyenler için kullanan, konumunu yüksek sınıfa mensup kadınlara ulaşmak için istismar eden ve imkânlarını kötülük gayesiyle sürdüren bir karakterdir. Bu noktada Orlomoski (2011: 6-7) Polidori'nin *The Vampyre* öyküsünün "canavar olan vampiri, yayımlandığı zamanın güncel koşullarına konumlandırarak sunan ilk anlatı" olması bakımından büyük önem taşıdığına dikkat çekmektedir. Nitekim anlatıda vampir, dönemin yüksek sınıfının alanına girme imkânı olan ancak bu alanı nihai yıkıcı gücüyle yok etmeye çalışan bir "öteki"dir. Bu sebeple *The Vampyre,* aynı zamanda bir canavar unsuru olarak vampiri çağdaş toplumun arasında "öteki" olarak konumlayan ilk edebi metinlerden biridir.

On dokuzuncu yüzyılda vampir anlatılarının görülmeye başlandığı gotik romanın popülerliği, dönemin basım teknolojileri ile toplumun okuma kültüründen bağımsız değildir. Alexandra Warwick (2018: 42) yüzyılın ortalarına dek orta sınıf toplumun okuma pratiklerinin romanların üç kısımda yayımlandığı bir üretimi benimseyen "*triple-deckers*" isimli yayımcılar tarafından kısıtlandığı bilgisini aktarmaktadır. Bu dönemde üç ayrı parçada satılan bir romanın fiyatının, bir işçinin haftalık maaşından bile fazla olması, üyelik sistemiyle çalışan kütüphanelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kütüphane odaklı bir okur kitlesinin kısa sürede büyümesi ise kütüphanelerin güçlenerek yayımcılardan daha fazla ürün talep etmeleriyle sonuçlanmıştır. Warwick (2018: 42) orta sınıf okur kitlesiyle kontrol edilen kütüphane ortamının geliştiği bu dönemde, ucuz maliyetlerle haftalık veya aylık yayınlanan dergilerin

çoğalmaya başladığını ifade etmektedir. Ayrıca bu durum gotik edebiyatı zenginleştiren önemli gelişmelerden biri olarak görülebilir.

Maliyetlerin azalması ve talebin artması sonucu ortaya çıkan "*Penny Dreadful*" isimli ucuz dergilerde yayımlanan öyküler ile tefrikalar, dönemin gotik edebiyat öykülerinin çokça yer bulduğu alanlar olarak görülmektedir. Öyle ki, Polidori'nin *The Vampyre* eserinden sonra Viktorya dönemi vampir edebiyatının bir sonraki ürünü olan *Varney, the Vampire* (1845-1847) popülerliğini bu mecrada edinen eserlerden biridir. James Malcolm Rymer tarafından yazılan ve 1845 – 1847 arasında haftalık olarak yayımlanan *Varney, the Vampyre* edebiyatın "ilk uzun soluklu vampir anlatısı" olmasının yanı sıra modern vampir temasını çeşitlendirmesi bakımından oldukça önemlidir (Groom, 2018b: 347-348). Beresford'a göre (2014: 111) Rymer, *Varney, the Vampire* eserinde, Polidori'nin *The Vampyre* eserinde sunduğu vampir anlatısını bazı eklemelerle daha ileri bir noktaya taşımıştır. Örneğin *Varney, the Vampire* edebiyatta vampirin sivri dişlerle tasvir edildiği ilk anlatı olma özelliğine sahiptir. Benzer şekilde, anlatıdaki Sir Francis Varney isimli vampirin sivri dişlerini kadın kurbanların boğazına geçirerek kanlarını içmesini tasvir eden bölümler, *The Vampyre* öyküsünde canavar aracılığıyla üstü kapalı olarak sunulan cinsellik temasının daha ileriye taşınmış versiyonu olarak görülmektedir. Bereford'a göre (2014: 111) vampirin kadın kurbanlarının boğazını ısırarak, oradan fışkıran kanı içmesi on dokuzuncu yüzyıl toplumu için tarif edilmesi uygunsuz görünen cinsel ilişkinin metaforudur. Aynı zamanda eserde vampir aracılığıyla betimlenen bu tür niteliklerin ve eylemlerin, kendisinden sonra yazılan vampir romanlarında, hatta günümüz sinemasında yinelenmesi *Varney, the Vampire*'ın modern vampir anlatısına kalıcı bir etki bıraktığını göstermektedir.

Vampir edebiyatının *Dracula*'dan önceki önemli örneklerinin sonuncusu ise Sheridan Le Fanu'nun 1872'de yayımlanan *Carmilla* romanıdır. *Carmilla* romanının önem kazandığı noktalardan biri, eserin lezbiyen temasını barındıran ilk vampir anlatısı olmasıdır. Bereford (2014: 114) *Carmilla* romanının önemini, okurun metinde vampirle empati kurabileceği ilk vampir anlatısı olması yönüyle vurgulamaktadır. Romandaki bu işlev, olay örgüsü boyunca masum ve genç bir kadın olarak yer alan Carmilla isimli vampirin "canavar" işlevinin romanın sonuna dek ortaya çıkmamasıyla açıklanabilir. Ayrıca *The Vampyre* ve *Varney, the Vampire*

eserlerinden farklı olarak canavar unsurunun yalnızca kadın karaktere atfedilmesi, bu romanı vampir edebiyatı tarihinde önemli bir yere konumlandırmayı gerektirmektedir.

Sonuç olarak on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde basım teknolojilerinin gelişmesiyle ve maliyetlerin azalmasıyla çoğalan edebi üretimlerin günümüz korku anlatılarının temelini oluşturan gotik edebiyat üzerinde olumlu etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Nitekim Beresford (2014:116), Punter ve Byron (2004: 268-269), Dixon (2010: 2) ve Holte (1997: 14) gibi isimler, folklorik kökenlerinden bu yana korku işlevi üstlenen bir canavar olarak yer alan vampirin modern korku anlatılarında çeşitli temsillere dönüşerek kalıcı bir anlamlandırma alanı olması noktasında Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) romanıyla birlikte, yukarıda adı geçen eserlere büyük önem atfederler.

Dracula eserine ve bu eserde yer alan vampir anlatısının Hollywood sinemasına dek uzanan yolculuğuna değinmeden önce, Stoker'ın romanında canavarı temsil eden "Dracula" adının Transilvanya'nın tarihsel gerçekliğiyle olan bağına değinmek gerekmektedir. Bu konuda çalışma yapan isimlerden biri olan Constantin Rezachevici, Dracula isminin öne çıkan kullanımının on beşinci yüzyılın ikinci yarısında, babası Vlad Dracul'dan sonra Eflak'ın hükümdarı olan Vlad Tepeş (Kazıklı Voyvoda) ile gerçekleştiği bilgisini aktarmaktadır (1999: 2). Hükümdara Romen dilinde "kazığa oturtan" anlamına gelen "Tepeş" adının Osmanlı Türkleri tarafından verildiğini ifade eden yazar, kendisinin aynı zamanda "Dracul'un Oğlu (*Son of Dracul*" olarak anıldığını ve bu ismi ailesinden almış olmasına rağmen "Dracul" kelimesinin Romen dilinde "şeytan (*the devil*)" anlamına gelmesinden ötürü ikircikli bir kullanıma sebep olduğuna dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, Kazıklı Voyvoda adının Osmanlı ve Sırp tarihi kayıtlarında sıklıkla "Dracula" veya "Draculea" olarak yer edinmesi, hükümdarın sınır ötesindeki toplumlarca dillendirilen kötücül eylemleri sonucunda "Dracula" isminin Kazıklı Voyvoda'nın alternatif kimliklerinden biri hâline gelmesinde etkili olmuştur (Rezachevici, 1999: 2-3). Diğer taraftan, ABD'li korku tarihi uzmanı Raymond T. McNally ve Radu Florescu'nun (2009: 440) ilk kez 1972 yılında yayımlanan "*In Search of Dracula: The History of Dracula and Vampires*" başlıklı çalışmasında, Kazıklı Voyvoda'nın özellikle Katoliklere yönelik zarar verici eylemlerinin etkisiyle, Alman yazınında Dracula'nın kötülüğünden bahseden pek çok eserin görülebileceği bilgisini aktarmaktadır. Yazarlar bu konuya örnek olarak, 1463 yılında Kutsal Roma İmparatoru 3. Frederick'e okunmak üzere Michel Beheim

tarafından yazılan "*Von ainem wutrich der heis Trakle waida von der Walachei*" şiirini gösterir. Bu şiir, tarihi bir kişilik olan Vlad Dracula'nın o dönemin halkına yönelik kötü eylemleri sebebiyle "kana susamış" niteliğiyle, kötü bir tarihi kişilik olarak temsil edildiği eserlerden yalnızca biridir.

Diğer taraftan Abbott (2018: 201) ise McNally ve Florescu'nun yukarıda adı geçen çalışmalarının korku sinemasında Dracula'nın dönüşümü açısından büyük önem taşıdığına dikkat çekmektedir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde aktarıldığı üzere, Dracula ile Kazıklı Voyvoda arasında var olduğu ima edilen anlamsal çağrışımlar, bu canavarın *Dracula* (1974, Dan Curtis) filmiyle başlayan metinlerarası dönüşümünde etkili olmuştur. Dolayısıyla *Dracula* romanı korku unsurunu vampir aracılığıyla pekiştirerek on dokuzuncu yüzyılın hikâyesini anlatan bir roman olmasına karşın modern korku sanatında, -özellikle- sinemada var olmaya devam etmesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Bu sebeple çalışmanın bir sonraki başlığında Dracula'ya, onu ortaya çıkaran yazara, roman anlatısına ve bu anlatının Hollywood sinemasına uzanan yolculuğuna ayrıca değinilmesi amaçlanmaktadır.

4.2. Canavarın Bitimsiz Yolculuğu: Gotik Yazından Modern Anlatı Formlarına Uzanan "Dracula" Anlatısı

Vampir temasını barındıran ilk anlatı olmamasına karşın, Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) eserinin vampir temasını popüler hâle getiren en belirgin roman olması dikkat çekilmesi gereken bir durumdur. Stacy Abbott (2007: 16-18) Stoker'ın romanının vampiri modern döneme konumlandıran ilk anlatı olmamasına karşın, vampiri modern dünya yaşamıyla eşitleme girişiminde bulunması açısından Dracula romanının modernlik kavramıyla çok daha yakın bir etkileşimi görünür kıldığını ifade etmektedir. Zira roman Stoker'ın yaşadığı zaman dilimindeki Londra'nın çağdaş bir aynası olmasının yanında, eser on dokuzuncu yüzyıl okurları tarafından kolayca tanınabilecek yeni teknolojiler, ulaşım ağları, bürokrasi ve kentleşme gibi modern yaşam imgeleriyle doludur. Londra'nın büyümesinin ve gelişmesinin, on dokuzuncu yüzyıldaki modernleşme sürecinin öne çıkan imajlarından biri olduğu bilgisini aktarır. Bu dönemde Londra sanayileşmenin, kapitalizmin, ticaretin ve aynı zamanda modern bilim ile teknoloji alanındaki gelişmelerin merkezi olarak görülmüştür. Dolayısıyla Stoker'ın *Dracula* romanını yazdığı dönemde canavar anlatısını kurarken yalnızca folklorik unsurlara bağlı

kalmadığı, vampiri metinlerarası referans ile karşılıklı anlatı ilişkileri bağlamında şekillendirdiği söylenebilir.

Dracula anlatısına yaşam veren Stoker'ın yazarlık kariyeri, 1876 yılında Londra'ya yerleşerek, burada dönemin ünlü tiyatro aktörü Henry Irwing ile Lyceum Theatre'da çalışmaya başladığı zamana dek uzanmaktadır. Kendisi 1912 yılındaki vefatına dek toplamda on sekiz roman yayımlamış olmasına karşın, onunla en çok özdeşleştirilen eseri 1897'de yayımlanan *Dracula* romanı olmuştur. Richard Means (2009: 13) Stoker'ın her zaman *Dracula* romanıyla anılmasını, romandaki canavar anlatısının sonraki yüzyılın farklı anlatı formlarında temsil edilen vampir unsuruna yerleşik bir konum kazandırmasıyla açıklamaktadır. Anlatının tamamen günlük, mektup, fonograf kaydı ve gazete metinleriyle aktarıldığı *Dracula* romanı, bu yönüyle bir mektup roman (*epistolary novel*) örneğidir[46]. Roman yüzlerce yıldır Transilvanya'da yaşayan Kont Dracula isimli vampirin yeni kurbanlar bulmak amacıyla, dönemin modern, kalabalık şehirlerinden biri olan Londra'ya yerleşme girişimini ve bu süreçte yaşanan olayları konu edinmektedir.

Transilvanya bölgesinde yer alan Karpat Dağları'ndaki şatosunda yaşayan Kont Dracula, normalin ötesinde fiziksel güce sahip, hava durumunu kontrol edebilen, vahşi bir hayvan görünümüne bürünebilen; öte yandan davet edilmediği bir eve giremeyen, kutsal su ile günışığı karşısında ise zayıf düşen bir vampirdir. Roman anlatısı İngiltere'de avukatlık yapan Jonathan Harker'ın Kont Dracula'nın şatosuna yaptığı yolculuğu ve orada yaşananları aktaran günlük notlarıyla başlar. Kont Dracula'nın Londra'daki Carfax isimli mülkü satın alması için gerekli olan evrak işlerini gerçekleştirmek için Transilvanya'ya giden Harker, burada Dracula'nın ısrarıyla birkaç gün daha geçirerek Kont'un İngiliz halkının yaşamına dair merak ettiği konularda sohbet eder. Ancak bir süre sonra şatoda tutsak olduğunu fark eden genç avukat, aynı zamanda Dracula'nın bir vampir olduğunu öğrenir. Bu sırada Dracula İngiltere'ye gitmek üzere hazırlıklarını tamamlayarak, günışığında dinlenmesi gereken toprakların olduğu kutularla birlikte gemi yolculuğuna başlar. Yolculuğun sonuna dek bütün mürettebatı öldürerek hayatta kalan Dracula, Jonathan Harker'ın nişanlısı olan Mina Murray ile onun yakın arkadaşı

---

[46] Orlomoski (2011: 8) Stoker'ın *Dracula* romanında bu biçemi fonograf ve telgraf gibi teknolojik araçlarla aktarmasının, teknolojik yeniliklerin arttığı Geç Viktorya döneminde toplumun bilim ile din arasındaki çatışmadan kaynaklanan korkularını açığa çıkaran bir yönü olduğunu ifade eder.

Lucy Westenra'nın yaşadığı Whitby'ye varır. Burada Lucy'yi etkisi altına alan Dracula, bir süre kurbanıyla beslenerek onun hastalanmasına sebep olur.

Lucy'nin hastalığı sırasında, onunla İngiliz aristokrat nişanlısı Arthur Holmwood, Amerikalı arkadaşı Quincey Morris ve akıl hastanesinde yöneticilik yapan Doktor John Seward ilgilenir. Bir süre sonra John Seward, Lucy'nin sağlığı için endişelenerek, Amsterdam'daki profesörü Abraham Van Helsing'i çağırır. Lucy'nin boynundaki ısırık izlerini gören, bu sebeple kadının kan kaybı yaşadığını anlayan Van Helsing Seward, Holmwood ve Morris aracılığıyla Lucy'ye kan nakli yaptıktan sonra, odaya sarımsak çiçekleri asarak onu kurtarmaya çalışır. Ne var ki bu önlemler işe yaramaz. Lucy'nin ölümünün ardından, onun bir vampire dönüştüğünü fark eden Van Helsing, Holmwood, Morris ve Seward'ı bu konuda ikna eder. Birlikte mezara giden ekip, vampire dönüşmüş olan Lucy'nin göğsüne kazık saplayarak onu öldürür.

İngiltere'de bunlar yaşanırken, Kont Dracula'nın şatosunda tutsak olan Jonathan Harker, şatonun yüksek duvarlarından atlayarak kaçar. Atlamanın etkisiyle yaralanan Harker bir süre bilincini kaybeder. Mina, nişanlısı Harker'ın beyin humması geçirdiğini ve bu yüzden Budapeşte'deki bir hastanede yatmakta olduğunu öğrenince yola çıkar. Birlikte İngiltere'ye dönen çift, Harker'ın Transilvanya'da yazdığı günlük notlarını da alarak Van Helsing'in yanına giderler. Helsing notları inceledikten sonra Dracula'yı yok etmek için vampirin saklandığı toprak kutularını bulmaları gerektiğini fark eder. Bütün ekip canavarın kutuları sakladığı çeşitli yerlerin izini sürmeye başlar. Bu süreçte Lucy'nin yaşadığı rahatsızlığın benzeri Mina'da da görülür. Ekip Mina'nın vampire dönüşmesini engellemek ve Dracula'yı yok etmek amacıyla kutuları teker teker bulur. Bu kutular Van Helsing tarafından kutsal su aracılığıyla etkisiz hâle getirilir. Bunun sonucunda günışığından korunmak için kutulara ihtiyacı olan Dracula, Transilvanya'ya dönmek zorunda kalır.

Van Helsing, canavarı İngiltere'den uzaklaştırmış olmalarına rağmen Mina'nın vampire dönüşmemesi için Transilvanya'ya giderek, Dracula'nın yok edilmesi gerektiğini açıklar. Ekip Dracula'dan önce Transilvanya'ya vardığında Van Helsing, Mina ile birlikte Dracula'nın şatosuna giderek oradaki üç dişi vampiri öldürdükten sonra canavarın gelişini engellemek için kutsal su ve haçlarla şatonun girişlerini kapatır. Daha sonra ekip gerekli hazırlıkların ardından canavarın gelişini bekler. Kont Dracula, hizmetindeki çingenelerin kullandığı at arabasıyla şatoya yaklaşırken ekibin geri kalanı onları durdurur. Yaşanan arbede

sırasında Amerikalı Quincey Morris çingenelerden birinin hançeriyle yaralanır. Güneş tam batmak üzereyken Jonathan Harker bıçağını alarak kutudaki toprağın üzerinde yatmakta olan Kont Dracula'nın boğazını keser. Hemen arkasından Quincey Morris, ölmek üzereyken, av bıçağını Dracula'nın kalbine saplar. Aldığı darbelerin sonucunda Kont Dracula toza dönüşerek yok olur. Roman, Jonathan Harker'ın kısa bir notuyla son bulur. Bu notta Harker, yedi yıl sonra Quincey adını verdikleri çocuklarıyla ve ekibin geri kalan üyeleriyle birlikte Transilvanya'ya tekrar yolculuk yaptıklarını, şatonun ıssızlığın üzerinde yükselmeye devam ettiğini aktarır.

Yukarıda genel hatlarıyla özetlenen romanda olay örgüsünün, çeşitli anlatıcıların bakışıyla aktarılması dikkat çekmektedir. Bu konuda Browning (2011: 7) romanın doğrudan Dracula karakteri yerine, Dracula'nın etrafında şekillenen olaylarla aktarılması sebebiyle anlatıda canavarın psikolojisine dair fikir edinmenin zor olduğunu ifade eder. Böylece olay örgüsü boyunca Dracula gizemli ancak etkin bir karakter olarak ikircikli bir işlev edinir. Browning bu çıkarımın, aynı zamanda canavarın morfolojisini okuma noktasında önemli olduğunu vurgulamaktadır: nitekim bir yandan toplumun aşina olduğu, diğer taraftan da "bilinmez" yönleri barındıran Dracula, romanın yayımlanmasından yüz yıl sonra bile toplumun kriz ve ihtiyaç anlarında yeniden şekil alabilen, böylece vasıfları çeşitlenen bir karakter hâline gelmiştir (2011: 7). O hâlde görsel veya yazılı bir anlatı formunda bugünün konjonktürüne göre şekil alabilen canavarın, Stoker'ın onu ortaya çıkardığı dönemin konjonktürüyle de bağı olması beklenmelidir. David Glover'ın (2018) "*Dracula in the Age of Mass Migration*" başlıklı çalışması bu konuya dair önemli çıkarımlar barındırır.

Glover (2018: 88-89) ilk olarak, Stoker'ın *Dracula* romanının taslağını oluşturmaya başladığı dönemde nüfus ve göç konusunda küresel bir değişim yaşandığına dikkat çekmektedir. Daha önce kısa süreli ve yakın mesafe odaklı süren göç hareketliliğinin 1870'li yıllardan itibaren okyanus ötesi uzamlara yayılan, ayrıca kalıcı süreli bir duruma evirildiği görülmektedir. Bu süreçte çoğunlukla savaş ve politik krizlerin tetiklediği kitlesel göçlerin gerçekleştiği yerlerin başındaysa ABD ile Britanya toprakları gelmektedir. Yazar bu noktada Viktorya dönemi Britanya'sının ekonomideki serbest piyasa anlayışıyla (*laissez-faire*) yabancıların ülkeye girişlerine ve çıkışlarına izin vermelerinin yanı sıra, Britanya yasalarına karşı gelmediği sürece her ulustan bireylerin ülkeye yerleşebileceğine imkân sunan bir politikayı benimsediğine vurgu yapar. Ne var ki, 1880'li yıllarda belirgin bir şekilde ortaya

çıkan hareket özgürlüğünün İngiliz toplumunun güvenini sarsmaya başladığını, bunun devamında göçmen karşıtı düşüncelerin öne çıktığını aktaran Glover, özellikle Doğu Avrupa'dan gelen Yahudilerin Britanya'daki göçmen karşıtlığının hedefi hâline geldiğini ifade etmektedir[47] (Glover, 2018: 90). Burada dikkat çeken durumlardan bir diğeri, İngiliz basınının gemiler aracılığıyla Rusya ve Doğu Avrupa'dan gelen çok sayıda Yahudi göçmenin Britanya'ya yerleşmesinin tehlikelerine dair metinler yayımlamasıdır. Bu konuda Glover (2018: 90-91) 1891 yılında Londra'nın gece baskılarının en çok satan gazetelerinden *Evening News and Post* gazetesinin "*Keep the Aliens Out!*", "*Still More Aliens!*", "*The Alien Invasion*" gibi manşetlerini örnek vererek, dönemin diğer basın araçlarının göçmen karşıtlığını desteklediği bilgisini aktarmaktadır. Bu tür durumlar ise Viktorya dönemi Britanya'sının göç ile nüfus sorununun Dracula anlatısıyla olan ilişkisini güçlendirir. Zira tıpkı bir canavar olan Dracula gibi, ülkeye gelen göçmenler de hastalıkla, hileyle ve yabancılıkla ilişkilendirilmektedir[48].

Romanı tarihsel yönüyle değerlendiren isimlerden diğeri, Stephen D. Arata'dır. Arata (1990: 623) *Dracula* romanının, Geç Viktorya Dönemi'nin pek çok eserinde olduğu gibi, ters kolonyalizm (*reverse colonialism*) düşüncesini açık ettiğini öne sürmektedir. Yazarın iddiasına göre bu tür anlatılar Britanya İmparatorluğu'nun sömürgeci politikasını ters yüz eden bir ideolojiyi barındırarak, ters kolonyalizme dair "korku" ile "suçluluk" duygularını dışa vurmaktadır. Bu dönemin romanlarında ters kolonyalizm korkusu, uygar toplumun uygar olmayan güçler tarafından sömürülmesi tehlikesiyle temsil edilmiştir. Söz gelimi Stoker'ın eserinin yanı sıra Arthur Conan Doyle ve H. G. Wells gibi yazarların öyküleri, sömürgeci olanın sömürülme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı anlatı motiflerini barındırmaktadır. Bununla birlikte Arata (1990: 623), ters kolonyalizmin jeopolitik korkuların yanı sıra kültürel suçluluğun

[47] Öyle ki yazar (1990: 623) Orta Çağ'da yalnızca başka bir ülkeden olan kişiyi ifade eden "alien" sözcüğünün Viktorya döneminde "ülkede sorun yaratan, dışlanmış olarak görülen ve çoğunlukla fakir olan" anlamlarına gelecek şekilde kullanılarak popülerlik kazandığına dikkat çeker. Bu tür söylemlerin popülerlik kazanmasında 1886 yılında kurulan "Society for the Suppression of the Immigration of Destitute Aliens" kampanyasının da etkisi olduğunu belirtmek gerekmektedir.

[48] Böylece yazar, Judith Halberstam'ın Dracula anlatısında yer alan canavarın Ondokuzuncu yüzyıldaki anti-semitizmin basmakalıplarını somutlaştırdığını ve bunları yansıttığını öne sürdüğü düşüncesini kabul eder. Nitekim Halberstam (1995: 14) bu çıkarımı daha ileriye götürerek, Dracula aracılığıyla aktarılan vampir anatomisinin, Yahudi karşıtı söylemlerde yer alan Yahudi fizyonomisi betimlemelerine (uzun burun, sivri kulak, keskin diş) dikkate değer benzerlikleri olduğunu, hatta romanda öne çıkan "kan" ve "para" temalarının anti-semitizmin odak noktalarından biri olan ekonomik unsurlara dikkat çekerek, vampirin yozlaşmasını işaret ettiğini ifade eder. Diğer bir deyişle, Dracula romanında vampir, Yahudiliğin ve canavarlığın birleşiminden ortaya çıkan melez bir canavar olarak özellikle İngilizliğe ve İngiliz kadınına dair bir tehdit unsurunu temsil etmektedir.

karşılığı olduğu görüşüyle, Geç Viktorya Dönemi'nde yazılan bu anlatıları barındıran eserlerin Britanya İmparatorluğu için bir çeşit "günah çıkarma" temsili olduğunu ifade eder[49].

Dracula'nın ters kolonyalizmin "suçluluk" duygusunu açığa çıkardığı kısım, canavar olan vampirin Londra'ya geldikten sonra doğrudan, anlatıda "iyi" ve "masum" olarak temsil edilen, kadın karakterlere yönelik saldırılarıdır. Arata (1990: 633), Dracula'nın Londra'ya giderek oradaki "yerli" ve çaresiz insanların peşinden koşmasını, Britanya İmparatorluğu'nun kendi sınırları dışında yürüttüğü politikalara ayna tutması olarak yorumlamaktadır. Yazar, bu yorumuna Viktorya dönemi okurlarının Kont Dracula karakteri aracılığıyla, kendi kültürlerinin emperyalist ideolojisini bir tür canavarlık biçimi olarak görebileceği düşüncesiyle destekler. Benzer şekilde, roman anlatısında Dracula'nın Transilvanya'dan İngiltere'ye olan yolculuğu, Britanya'nın kendisinden daha zayıf olan bölgelere olan sömürüsünün terz yüz edilmiş hâli olarak görülebilir. Aslında bu durum, sömürgeci tutumun epistemolojisini de açık etmektedir. Nitekim anlatıda Dracula, kurbanlarının bedenlerini ve topraklarını ele geçirmeden önce kurbanların bilgi alanlarını ele geçirmektedir. Ayrıca Arata (1990: 630) Polidori'nin "Count Ruthven" ile Le Fanu'nun "Carmilla" vampirlerinden farklı olarak, Dracula'nın kurbanlarının yalnızca benliklerini değil, aynı zamanda onların kültürel, politik ve ırksal özlerini tehlikeye atmasına dikkat çekmektedir. Çünkü Dracula'nın vampirliği, aynı zamanda bedenin sömürgeciliğini temsil etmektedir. Öyle ki anlatıda yer alan korku, yalnızca Dracula'nın bedenleri yok etmesi değildir; canavara dair korkunun büyük kısmı, onun kurbanlarını sahiplenerek onları dönüştürmesine yönelik bir duygudur (Arata, 1990: 634). Canavarın kurbanları, Dracula'nın saldırısı sonrasında adeta yeni bir kimlik edinmekte ve bunun sonucunda ise canavarın kendisi gibi, "öteki" olarak konumlanmaya başlamaktadır. Dolayısıyla burada dikkat edilmesi gereken nokta, kurbanın var olan kimliğine yeni manalar eklenmesi değil, zayıf olan ırkın güçlü olan ırk tarafından biyolojik ve politik bağlamda yok edilmesidir.

Dracula romanı üzerine yapılan ve tarihsel eleştiri yönteminin belirgin izlerini taşıyan yukarıdaki görüşler, bu anlatının Hollywood korku sinemasındaki tezahürlerinin, canavar kuramı çerçevesinde değerlendirilmesi konusunda yol gösterici olabilir. Daha önce de

[49] Benzer şekilde 1880 – 1890 yıllarında "istila korkusu (invasion scare)" romanlarının yaygınlaşması da ters kolonyalizmin sebep olduğu toplumsal endişeyle ilişkilendirilmektedir. Öte yandan sözü geçen alt türdeki anlatılar, ters kolonyalizmi, Dracula ve diğer gotik roman anlatılarındaki gibi "uygar olmayan" coğrafyanın tehdidi yerine Almanya, Fransa ve ABD gibi endüstriyel ulusların Britanya için oluşturduğu tehdidi temsil etmektedir (Arata, 1990: 624).

aktarıldığı üzere, Cohen'in yazınsal veya görsel anlatıda korku unsuru olan canavarın içkin yapısı ile kültürel işlevlerini irdeleme noktasında önerdiği sorgulama, canavar anlatısını yukarıda sözü geçen olgulardan bağımsız tutmamayı gerektirmektedir (1996: 4). Bu noktada Dracula'nın, ilk kez var olduğu Viktorya edebiyatı sınırlarından çıkarak Hollywood korku sinemasının sınırlarını işgal etmeye başlamadan önce uğradığı anlatı duraklarına değinmek faydalı görünmektedir.

Bu konuda Lisa Hopkins (2007: 66) Stoker'ın *Dracula* romanının yayımlanmasının ardından, eserin telif haklarını kontrol etmek amacıyla, romanı tiyatro metnine uyarladığını ve o dönem çalışmakta olduğu Royal Lyceum Tiyatrosu'nda eserin sahne okumasının (*stage reading*) yapıldığı bilgisini aktarır. Ne var ki okuması yapılmasına karşın, eserin seyirci karşısında sahnelenmesi Stoker'ın 1912'deki ölümünden sonraki bir tarihte gerçekleşmiştir. Bu konuda Catherine Wynne (2018: 169) ise dönemin ünlü tiyatrocularından Hamilton Deane'nin *Dracula* romanını tiyatro metnine uyarlayarak ilk olarak 15 Mayıs 1924 tarihinde İngiltere'de sahnelediğini ifade etmektedir. Deane'nin uyarladığı *Dracula* (1924) oyunu, eserin günümüze dek süregelen anlatı yolculuğunu başlatmasının yanı sıra Stoker'ın ölümünden sonra eserin telif haklarını elinde tutan Florence Stoker'ın onayıyla sahnelenen ilk oyun olması bakımından önemlidir.

Wynne (2018: 171) Hamilton Deane'in tiyatro versiyonunda, romandaki anlatıdan farklı olarak, olay örgüsündeki korku atmosferini azaltarak konuyu melodrama daha yakın bir biçime dönüştürdüğünü belirtir. Söz gelimi, romanda Dracula'nın saldırıları İngiltere topraklarına ve oradaki halka yönelikken tiyatro anlatısında Dracula'nın saldırı planları yalnızca bir evde yaşayan karakterleri hedef almaktadır. Yazar bu durumu melodramın uylaşımlarıyla açıklamak gerektiğini düşünür; nitekim tiyatro oyunu, vampiri, onun roman metninde temsil ettiği kültürel kodlardan uzaklaştırarak anlatıyı Hıristiyanlığın onarıldığı, Dracula'nın kötülüğünün kutsallıkla cezalandırıldığı ve erdemin ödüllendirildiği bir olay örgüsüyle şekillendirir. Wynne'in (2018: 172) Dracula'nın tiyatro oyunu uyarlamasında önemli gördüğü konulardan bir diğeri, sahnedeki Dracula'nın görsel temsilidir, yazara göre Deane'nin o dönem Edmund Blake tarafından canlandırılan Dracula karakteri için tasarladığı pelerin, romanda yer alan canavarın ilk görsel temsili olmasının yanı sıra tiyatro uyarlamasından sonraki dönemlerde ortaya çıkan bütün görsel temsillerin karakteristiğini belirlemiştir.

Dracula karakterinin pelerin giydiği görsel temsilin sürekliliğinin sağlanması, *Dracula* eserinin ABD sınırlarına girmesiyle yakından ilişkilidir. Bu dönemde Hamilton Deane'in *Dracula* oyununun İngiltere çapında kısa sürede edindiği popülerliğin ve ticari başarının dönemin ABD'li tiyatro yapımcısı Horace Liveright'ın dikkatini çekmesi sonucu *Dracula* oyunu ABD tiyatrolarına transfer edilmiştir. Hamilton Deane'in John L. Balderstone ile yeniden gözden geçirilen tiyatro oyunu, ilk olarak 1927 yılında New York'taki Fulton Theatre'da sahnelenmiştir (Wynne, 2018: 172). *Dracula* oyununun ABD'de sahnelenmesinin en önemli sonuçlarından biri, bu olayın canavar anlatısının Hollywood sinemasındaki yolculuğunu başlatmasıdır. Çünkü oyunun İngiltere tiyatrolarında yakaladığı başarının ABD topraklarında sürdürülmesi, dönemin önemli stüdyolarından Universal Pictures'ın dikkatini çekerek, stüdyonun eseri sinemaya uyarlamak için gerekli olan telif haklarını satın almasını sağlamıştır. Öte yandan burada bir kez daha, Universal Pictures'ın *Dracula* (1931) filminin, Stoker'ın romanından uyarlanan ilk eser olmadığını vurgulamak gerekmektedir.

Gary D. Rhodes (2010) "*Drakula Halála (1921): The Cinema's First Dracula*" başlıklı çalışmasında, Dracula'nın sinema dünyasındaki ilk tezahürünün Macar yönetmen Károly Lajthay'nin günümüzde kayıp olan *Drakula Halála* (1921, Dracula's Death) filmi olduğunu öne sürmektedir. Ancak Rhodes (2010: 25) sınırlı kaynaklardan yola çıkarak, filmin Stoker'ın romanına bağlılığı sorgulanacak kadar serbest bir uyarlama ürünü olduğu yorumunu yapar. Yazarın vardığı sonuca göre, *Drakula Halála* Dracula romanındaki vampir karakterini barındırmasına karşın, filmdeki olay örgüsü fazlasıyla Robert Wiene'nin *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920) filmiyle benzerlik göstermektedir. Sınırlı kaynaklara karşın Rhodes'un çalışması, Dracula'nın sinema tarihindeki konumu hakkında yeni bilgi sağlaması bakımından önemlidir. Nitekim sonraki yıllarda David J. Skal (2004: 11), Alison Peirse (2018: 180), Marius Crişan (2017: 5) gibi isimler çalışmalarında Dracula'nın sinemasal yolculuğunu irdelerken adı geçen filmi göz ardı etmemektedir.

Drakula Halála filminden farklı olarak, anlatının romanla ilişkisi daha görünür olan ilk yapımlardan diğeri *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (1922, F.W. Murnau) filmidir. Skal'ın (2004: 11) aktardığı üzere, *Dracula* romanında yer alan isimlerle karakterleri barındırmamasına karşın, filmdeki "Nosferatu" karakterinin orijinal eserdeki canavar anlatısıyla olan benzerliği sebebiyle, Dışavurumcu Alman sinemasının klasik filmlerinden biri olan *Nosferatu, Bir Dehşet*

Senfonisi filmi, Dracula'nın sinemadaki ilk tezahürlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Ancak bu filmin Stoker'ın ölümünden sonra eserin telif haklarının sahibi olan Florence Stoker'ın izni olmadan yapılması nedeniyle, filmin gösterime girmesinden bir süre sonra Alman Mahkemesi tarafından filmin bütün kopyalarıyla birlikte yok edilmesine karar verilmiştir (Skal, 2004: 13). Ne var ki adı geçen filmin günümüze ulaşan kopyalarının varlığı, sözü geçen kararın tamamıyla uygulanmadığını göstermektedir.

Universal Pictures'ın 1931 yılında gösterime giren *Dracula* filmi, Hollywood sinemasında uyarlanan ilk "Dracula" filmi olmasının yanı sıra dünya sinemasında yasal hak sahiplerinin izniyle yapılan ilk Dracula uyarlamasıdır (Skal, 2004: 98). Film günümüze dek süren ve bu zaman diliminde öngörülemeyecek boyutlara ulaşan Dracula yapımlarının öncüsü olmasına ek olarak, dönemin sinema endüstrisi için teknolojik bir yenilik olan ses ile diyaloğun kullanıldığı "ilk korku filmi" olarak türün başat temsilcisidir. Browning (2011: 3-4) sinemada korku türünün konumlanması sürecinde önemi bariz olan *Dracula* filminin sonraki yıllarda ortaya çıkan vampir anlatısının yer aldığı pek çok edebiyat ve film ürünleri üzerinde doğrudan veya dolaylı etkileri olduğunu savunmaktadır. Ayrıca Dracula anlatısının başarısının, sonraki dönemlerde üretilen vampir anlatılarının Stoker'ın canavar modeline bağlılığıyla ölçülebileceğini ifade eden yazar, Kont Dracula karakterinin arketipvari rolü sebebiyle, tıpkı konumlandığı korku türü gibi, anlamının daraltılamayacağını, aynı zamanda tek bir ulusla veya coğrafi sınırlarla sınırlandırılamayacağını belirtir.

Adı geçen filmlerin ardından, Alison Peirse (2018: 185), Dracula'nın ABD'deki sinema serüveninin 1950'li yılların sonuna dek Hollywood stüdyoları tarafından çekilen devam filmleriyle ve yeniden yapım stratejileriyle sürdüğünü aktarır. Ayrıca yazar film yapımında çoğunlukla gotik edebiyat uyarlamalarına ağırlık veren İngiliz film şirketi Hammer Films'in 1958 – 1974 arasında yaptığı dokuz *Dracula* filminin göz ardı edilmemesi gerektiğine dikkat çekmektedir. 1934 yılında küçük bir film yapım şirketi olarak kurulan, asıl ününü ise 1950'den itibaren yaptığı gotik edebiyat uyarlamalarıyla kazanan Hammer Films, *The Curse of Frankenstein* (1957, Terence Fisher) filminin gişe başarısının ardından, tıpkı Hollywood sinemasında Universal Pictures'ın yaptığı gibi, odağında gotik edebiyat eserlerindeki canavarların yer aldığı (Frankenstein'in Canavarı, Dracula, Mumya gibi) pek çok film üretmiştir. Peter Hutchings (2003: 33), önceki yıllarda Hollywood sinemasında yer alan

canavar anlatılarının altmışlı yıllarda İngiliz korku sinemasında ortaya çıkmasını, Hollywood sinema endüstrisinin geçirdiği dönüşümle ilişkilendirmektedir. Yazara göre A.B.D'nin toplumsal ve ekonomik olayları karşısında dönüşüme giren Hollywood stüdyoları, dönemin ABD izleyicilerini göz önünde bulundurarak, korku filmlerinde klasik canavar anlatılarından uzaklaşıp *Sapık* (1960) gibi, türün ilerici örneklerinin yer aldığı korku filmlerine yönelmişlerdir. Bu durum on yıllık süreçte Hollywood korku sinemasının klasik canavarlarının İngiliz Hammer Films yapımlarında daha fazla görülmesiyle sonuçlanmıştır. Öte yandan Hollywood endüstrisinin korku sinemasında canavar filmlerinin bütün kontrolünü İngiliz sinemasına bırakmadığını belirtmek gerekmektedir. Nitekim Hutchings (2003: 30-31) İngiliz korku sinemasında canavar furyasını temsil eden Hammer Films'in filmlerin uluslararası dağıtım kolunda Warner Bros. ve Universal Pictures gibi Hollywood kökenli şirketlerle çalışarak başarıya ulaştığını ifade etmektedir. Söz gelimi şirketin canavar furyasının ilk örneklerinden *The Curse of Frankenstein* (1957) filminin dağıtımını Warner Bros., stüdyonun ilk Dracula uyarlaması olan *Dracula* (1958, Terence Fisher) filminin uluslararası dağıtımını ise filmin Hollywood'daki temsilcisi olan Universal Pictures'ın bünyesindeki Universal International üstlenmiştir (Hutchings: 2003: 33). Dolayısıyla Hammer Films, *Dracula* filmlerinin uluslararası dağıtımı sürecinde Hollywood stüdyolarına bağlı kalmıştır[50].

Dracula'nın İngiliz korku sinemasında yer almaya başladığı dönemde, canavarın ABD sinemasındaki temsillerinin azalmasına karşın medyadan tamamen uzaklaşmadığını vurgulamak gerekmektedir. Abbott (2018: 198) 1950'lerin sonunda Universal Pictures'ın korku film arşivini televizyon kanallarına sattığını ve canavar furyası filmlerinin tekrarlarının, "*Shock*!" adı altında televizyonlarda gösterilmeye başlandığı bilgisini aktarır. Böylece daha önce gösterime giren, klasik canavarın yer aldığı korku yapımları televizyon aracılığıyla hem yeni hem de eski izleyicilere ulaşarak kendini bir kez daha hatırlatmıştır. Bu düşünceyi destekleyen Skal (1994: 255), Universal filmlerinin televizyonlarda gösterilmesinin ardından o dönemin izleyicilerinin klasik canavarlara olan ilgilerinin yeniden canlandığını ifade etmektedir.

---

[50] İngiliz korku sinemasında üretilen Dracula filmleri, Hollywood sinemasındaki yapımlardan bazı noktalarda farklılık göstermektedir. En belirgin farklılık, Hammer'ın Dracula filmlerinin Technicolor teknolojisiyle renkli formatta çekilerek izleyiciye renkli bir canavar temsili sunulmasıdır. Xavier Aldana Reyes (2014: 393) Hammer'ın *Dracula A.D.* (1972) ve *Satanic Rites of Dracula* (1973) gibi filmlerle Dracula'yı İngiltere'nin çağdaş dönemine taşıdığına da dikkat çeker.

ABD televizyonlarında klasik canavar anlatılarının popüler hâle geldiği dönemi "Gothic TV" olarak isimlendiren Abbott, daha önceki yılların veya o dönemin radyolarında yayınlanan *Appointment with Fear* (1943-44), *Light Programme* (1945-55) ve *Suspense* (1942-62) gibi korku içerikli programların, korku anlatılarının aşinalığına ve popülerliğine katkı sağladığına dikkat çekmektedir (2018: 197-198). Benzer şekilde Skal (1994: 250), savaş sonrası ABD'de fazlaca talep gören korku çizgi romanlarının, zamanla farklı mecralarda yer almaya başlayan korku anlatılarının popülerliğini olumlu yönde etkilediğini vurgulamaktadır. Söz gelimi 1950'de her ay 50 milyon çizgi romanın basıldığını aktaran Skal, çizgi romanların bu dönemde ABD'de yaşayan çok sayıda yetişkin tarafından okunduğunu, hatta *Tales From the Crypt* (1950-1955), *The Vault of Horror* (1950-1954) ve *The Haunt of Fear* (1950-1954) gibi korku çizgi romanlarının o dönem yayımlanan *Reader's Digest* ve *The Saturday Post* gibi popüler gazetelerden daha çok okunduğunu aktarır.

ABD'de korku türü çizgi romanlarının popülerliği, canavar filmleri için önemli bir gelişmedir. Bu konuda Skal (2004: 170) 1960'lı yılların popüler korku çizgi romanlarının yayımcısı olan Warren Publishing şirketinin üretimlerine ayrıca önem atfetmektedir. Yayınevinin 1958 – 1983 yılları arasında *Creepy*, *Eerie* ve *Famous Monsters of Filmland* gibi, çoğunlukla gizem, metafizik ile ölüm temalarını işleyen yayınların, dönemin canavar kültürünü (*monster culture*) şekillendiren önemli ürünlerden olduğuna dikkat çeken yazar, Dracula ve Frankenstein'ın Canavarı gibi karakterlerin ise 1960'lı yıllardan itibaren popülerleşen canavar kültürünün en merkezi noktasında yer aldığını ifade eder. Ayrıca Skal'a göre (2004: 212), 1960'lı yıllardan itibaren Universal filmlerinde Bela Lugosi ile özdeşleşen Dracula tasvirinin Cadılar Bayramı (*Halloween*) kostümlerinde, yap boz oyuncaklarında, şekerlerde, plastik figürlerde, çocuk kitaplarında ve tişörtlerde yer almaya başlaması, Dracula'nın dönemin canavar kültüründeki popülerliğini göstermesi açısından önemlidir.

Yukarıda bahsi geçen gelişmeleri aynı zamanda Hollywood endüstrisini yakından ilgilendiren "konumlandırma" stratejisi kapsamında değerlendirmek mümkündür. Nitekim Universal Pictures bünyesinde, içinde Dracula'nın da yer aldığı canavar furyası filmlerinin televizyonda "*Shock*!" adı altında yayınlanmasıyla birlikte, bilindik canavarların etrafında geçen anlatıların farklı anlatı formlarında yeniden üretilmesi, okurların ve izleyicilerin zihinlerinde var olan anlatıların tekrarlandığı "konumlandırma" stratejisine benzer bir yapıyı

gösterir. Tobby Miller vd. (2012: 480) konumlandırma stratejisinde temel yaklaşımın, yeni ve farklı bir anlatı üretmek yerine, tüketicinin zihninde var olan bağları tekrarlamak veya onları manipüle etmek olduğunu ifade etmektedir. Konumlandırma stratejisinin kapsamı, aynı zamanda Stam'in (2014: 220) sinemada metinlerarası yöntemlerle dönüştürülen ve tekrarlanan anlatıların yer aldığı filmlerin türsel kodlar bağlamında izleyicilerin yeterliliğini varsaydığı vurgusuyla benzerlik taşır. Dolayısıyla Dracula anlatısının televizyon dizisi, çizgi roman ve sinema gibi mecralarda şu ya da bu şekilde tekrar edilmesini, tüketicilerin zihinlerinde Dracula'ya yönelik sinemasal veya edebi bağların "konumlandırma" stratejisine bağlı kullanımları olarak, Dracula'ya dair metinlerarası referansları ise Dracula anlatısını sinema filmlerinde veya herhangi bir kitle sanatı ürünlerinde konumlandırmayı sağlayan unsurlardan biri olarak görmek mümkündür.

Canavar furyasının çizgi roman sektöründe uyanışa geçtiği 1960'larda, Dracula'nın çizgi roman formuna şu ya da bu şekilde dâhil edildiği görülmektedir. Ancak bu konuya değinmeden önce Dracula'nın bu dönemden itibaren televizyon ve sinema filmleriyle birlikte pek çok çizgi roman anlatısında yer bulmasında, eserin 1962 yılından itibaren kamu malı (*public domain*) konumuna dönüşmesinin büyük etkisi olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Dracula'nın çizgi roman endüstrisindeki konumunu inceleyen isimlerden biri olan Perry Lake, Dracula'nın özellikle çizgi roman anlatılarındaki tezahürünü sözü geçen durumla ilişkilendirmektedir: Stoker'ın 1912 yılındaki ölümünden elli yıl sonra eserin Britanya ve ABD yasaları çerçevesinde telif haklarının yenilenmemesi, Dracula'nın aynı isimle pek çok anlatı formunda yer almasının önünü açmıştır (2003: 3). Dracula'nın telif yasalarıyla korunmaması, bu anlatının ve karakterin farklı mecralarda çeşitli şekillerde yer almasının önünü açan etkenlerden biridir. Bu kullanımların çizgi roman endüstrisinde çok sayıda örneği mevcuttur.

Dracula'nın çizgi roman formu üzerindeki tezahürlerini inceleyen Mitch Frye (2011: 239), öncelikle Bob Cane ile Bill Finger tarafından yaratılan ve ilk kez *Detective Comics*'in 1939 sayısında görülen Batman karakterinin, esin kaynağı olarak romandan çok Universal Pictures'ın *Dracula* temsillerine dayalı olduğunu öne sürmektedir. Dahası, yalnızca *Batman* özelinde değil, vampiri konu edinen pek çok çizgi roman anlatısında sinema endüstrisinin etkili olduğunu ifade eden yazar, özellikle *Dracula* (1931) filmindeki canavarın çizgi roman endüstrisindeki vampir imgesinin yaratılması üzerinde büyük rol oynadığını belirtir. Bununla

birlikte, Marvel Comics şirketinin 1972 yılında yayımlamaya başladığı *The Tomb of Dracula* serisi, doğrudan Dracula anlatısına yer vererek canavara çizgi roman formunda kalıcı bir konum sağlaması bakımından önem taşımaktadır[51]. Sonraki yıllarda Marvel Comics bünyesinde yayımlanan *Silver Surfer vs. Dracula* (1994, 1. Sayı), *Spider-Man vs. Dracula* (1994, 1. Sayı) veya Topp Comics'in yayımladığı *Dracula vs. Zorro* (1993, 1. Sayı) gibi çizgi romanlarda Dracula, çoğu kez süper kahramanın karşısında olan bir canavar olarak görünmeye başlamıştır (Frye, 2011: 248). Ancak Dracula'nın, diğer anlatı formlarında olduğu gibi, bazı çizgi roman anlatılarında korku işlevinin geri plana itildiği örnekleri de mevcuttur. İngiliz yapımı bir animasyon dizisi olarak popülerlik kazanmasının ardından Marvel Comics bünyesinde yayımlanan *Count Duckula* (1988-1991), Dracula anlatısının serbest bir şekilde uyarlanarak, canavarı korku işlevinden uzaklaştıran komedi türünün uylaşımlarına yaklaştıran örneklerden yalnızca biridir (Frye, 2011: 247). Mitch Frye'ın (2011) "*The Darker Cape: Dracula, Vampires, and Superheroes in Comics*" başlıklı çalışmasında adı geçen yüzü aşkın ABD yapımı çizgi roman, Dracula anlatısının 1972 yılından itibaren bitimsiz bir şekilde devam ettiğini göstermektedir.

Söz konusu Hollywood endüstrisi olduğunda, sinemadaki Dracula anlatılarının dönemin televizyon yayınlarıyla olan etkileşimi de dikkat çekmektedir. Bu konuda Abbott (2018: 199), ABD televizyonlarında gotik yapımların popülerlik kazandığı dönemde Dracula anlatısının bu uyanıştan payını aldığını ifade etmektedir. Universal Pictures'ın *Dracula* yapımlarının televizyonlarda gösterilmeye başlaması izleyicilerin klasik canavara olan ilgisini canlandırırken, bu atmosfer Dracula filminin yıldız oyuncusu Bela Lugosi'nin Dracula karakterine bürünerek *Texaco Star Theatre with Milton Berle* (27 Eylül 1949), *The Spiedel Show* (2 Ekim 1950) ve *You Asked for It* (27 Temmuz 1953) gibi çeşitli programlarda yer almasıyla pekiştirilmiştir. Bu gelişmelerin sonunda ise çeşitli televizyon programlarında ve

[51] *The Tomb of Dracula* serisi, Dracula anlatısının çizgi roman endüstrisindeki ilk temsili olmasının yanı sıra, sonraki yılların sinema filmlerinde de yer alan Blade the Daywalker karakterini barındırması açısından önem kazanmaktadır. Nitekim çizgi romanda bir vampir avcısı olarak yer alan Blade karakteri, Dracula romanındaki Van Helsing karakterinin işlevini üstlenmiş gibi görünmesine karşın olay örgüsünde vampir bir kadının ve vampir olmayan bir adamın çocuğu olarak yer alır. Böylece hem vampir hem de insan özelliklerinin tek bir bedende toplandığı "yarı vampir" karakter olarak Blade, insancıl yönleri olan ancak canavarın güçlerine de haiz bir birey olarak vampir anlatılarına çeşitlilik sağlar. Ayrıca bahsi geçen anlatının *The Tomb of Dracula* ile sınırlı kalmayıp Hollywood sinemasında *Blade* (1998), *Blade* (2002) ve *Blade: Trinity* (2004) gibi filmlere evrildiğini belirtmek gerekmektedir.

dizilerde doğrudan veya dolaylı olarak Dracula'yı işaret eden vampir anlatıları görülmeye başlamıştır.

Universal şirketinin televizyon platformundaki üretimlerini yaptığı Universal Television bünyesinde çekilen *The Munsters* (1964-1966) isimli korku-komedi dizisi, Dracula'nın yer aldığı yapımlardan biridir. CBS kanalında yayınlanan *The Munsters,* vampir ve diğer canavarlardan oluşan ancak kendilerini insanlardan farklı görmeyen bir Amerikan ailesinin, onlara farklı davranan başka insanlarla olan yaşantılarını konu edinmektedir. Dizide klasik canavar anlatısını yansıtan en bariz temsiller ise Frankenstein'ın Canavarı ile Dracula karakterleridir. Diğer taraftan dizinin olay örgüsünün "canavarın normalliği" üzerine kurulması ile Dracula anlatısının sinemada sürdürülen korku işlevinden uzaklaştırıldığı görülmektedir. Nitekim dizide Kont Dracula adını taşımasına rağmen çoğunlukla "Grandpa" olarak çağrılan Dracula, ailesiyle yaşadığı gotik evinde sürekli icatlar yapan, esprili ve muzip bir karakter olarak yer alır. Abbott (2018: 198) *The Munsters* dizisinde Dracula ile diğer canavarların güldürü motifleri çerçevesinde temsil edilerek, dönemin geleneksel aile değerlerinin pekiştirildiği yorumunu yapmaktadır.

Bu dönemde Dracula ile ilişkilendirilen televizyon yapımlarından bir diğeri, 1966 yılında Disney şirketinin bünyesine giren ABC (American Broadcasting Company) kanalında yayınlanan *Dark Shadows* (1966-1971) dizisidir. Abbott'a göre (2018: 199*) The Munsters* gibi Amerikan ailesine odaklanan *Dark Shadows* dizisinde Dracula doğrudan yer almamasına karşın, dizinin baş karakteri olan Barnabus Collins'in temsil ettiği canavar rolü, Stoker'ın romanına ve aynı zamanda Tod Browning'in 1930'daki film uyarlamasına dayanmaktadır. Dizinin yaratıcısı ve yapımcısı olan Dan Curtis'in dizide amaçlanan şeyi "bilindik gotik anlatıları modernleştirme" olarak açıkladığını hatırlatan yazar, Barnabus Collins karakterinin, Dracula anlatısındaki sivri diş, beyaz ten ve ölümsüzlük gibi belirgin nitelikleri barındırdığını; tıpkı Dracula gibi geceleri kan ihtiyacını karşılamak için kurbanların peşinden gittiğini ancak aynı zamanda dönemin toplumu içinde yer alan bir elit olarak yer aldığını belirtmektedir. Bu noktada Abbott (2018: 199), *The Munsters* ve *Dark Shadows* gibi *sit-com* ve *soap opera* yapımlarında Dracula ve benzeri vampirlerin adı geçen türlerin geleneksel uzlaşımlarını dönüşüme uğrattığını sonucuna varır. Öte yandan benzer yorum, Dracula'nın canavar işlevi üzerine de yapılabilir. Nitekim korku türünün uylaşımlarına uygun yapıda olan canavarın

güldürü türünün sınırlarına girmesi, canavarın korku işlevini geri plana iterek Dracula özelinde "sempatik canavar" imgesini yaratmaktadır. Böylece yalnızca Dracula'nın yer aldığı korku dışı türlerin sınırları değil, aynı zamanda Dracula'nın bir korku unsuru olarak canavarlığına yönelik sınırlar da muğlaklaşmaktadır.

ABD televizyonlarında Universal Pictures arşivlerindeki filmlerle başlayan ve daha sonra klasik canavar anlatılarının dizilerdeki temsilleriyle devam eden gotik uyanışa, İngiliz televizyonları ilgisiz kalmamıştır. Bu bağlamda ABC ve Thames Television bünyesinde yapılan ve her bölümünde klasik gotik edebiyat eserlerinin filme uyarlandığı *Mystery and Imagination* (1966-1977) başlıklı yapımın "*Dracula* (1968, Patrick Dromgoole)" bölümü ile CBS yapımı *Dracula* (1974, Dan Curtis) ve BBC yapımı *Count Dracula* (1977, Philip Saville) gibi televizyon filmleri, Dracula'nın İngiliz televizyonlarındaki temsili konusunda öne çıkan yapımlardandır.

Dan Curtis'in *Dracula* (1974) filmi, olay örgüsünde Dracula karakterinin kökenlerini tarihi bir figür olan Kazıklı Voyvoda ile ilişkilendirerek Dracula'yı insanlık tarihindeki bir temele konumlandıran ilk sinema yapımı olması sebebiyle önemlidir. Daha önce izah edildiği üzere, bu ilişkilendirmede Raymond T. McNally ve Radu Florescu'nun 1972 yılında yayımlanan "*In Search of Dracula: The History of Dracula and Vampires*" başlıklı çalışmasının rolü büyüktür. Bununla birlikte, sinemada ve televizyonda Dracula'nın Kazıklı Voyvoda karakteriyle ilişkilendirilmesinin tek bir yapımla sınırlı kalmadığı görülmektedir. Sonraki yıllarda yapılan *In Search of Dracula* (1975, Calvin Floyd) ve *Dark Prince: The True Story of Dracula* (2000, Joe Chapelle) gibi belgesel-drama türündeki filmler ile *Bram Stoker's Dracula* (1992, Francis Ford Coppola), *Dracula: The Dark Prince* (2013, Pearry R. Teo) ve *Dracula: Untold* (2014, Gary Shore) gibi korku türündeki filmler Dracula anlatısını Vlad Tepeş'e ve adı geçen figürün tarihsel kökenine dayandıran yapımlardandır (Abbott, 2018: 201).

Konuya metinlerarasılık çerçevesinden bakıldığında, sinema filmlerinde Dracula'nın Kazıklı Voyvoda ile ilişkilendirilmesinin, Mason'un kurgusal (*fictional*) ve kurgu-dışı (*non-fictional*) anlatılar arasında kurulan metinlerarası ilişki açıklamasına örnek teşkil ettiği görülmektedir (2019: 31). Bu noktada gerçek hayat deneyimine bağlı olarak ortaya çıkan ve kurgusal olmayan Kazıklı Voyvoda karakteri yukarıda adı geçen yapımlarda, hayali bir yaratım sürecinden geçerek, oluşturulan kurgusal anlatının karşılığı olan Dracula için "metinlerarası

referans" işlevi edinir. Böylece Dracula filmlerinde kurgusal olmayan metinlerarası referanslara dayalı dönüşümlerin canavar anlatısının anlam yüzeylerini çoğaltan bir yönü olduğu ifade edilebilir.

Yukarıda adı geçen filmlerde, Dracula anlatısı özelinde canavarın insancıl yönleri ortaya çıkmaya başlarken, *Love at First Bite* (1979, Stan Dragoti) ve *Dracula: Dead and Loving It* (1995, Mel Brooks) gibi komedi türündeki yapımlarda canavarın korku işlevi geri plana itilerek, vampir anlatısı komedi türünün uzlaşımlarına yaklaştırılmaktadır. Abbott'ın (2018: 202-203) "sempatik Dracula'nın yükselişi" olarak nitelendirdiği bu tür uyarlamalar, Columbia Pictures ve Sony Pictures Animation bünyesinde çekilen animasyon türü *Hotel Transylvania* (2012, Genndy Tartakovsky), *Hotel Transylvania 2* (2015, Genndy Tartakovsky) ve *Hotel Transylvania 3: Summer Vacation* (2018, Genndy Tartakovsky) filmlerinde devam etmiştir. *Hotel Transylvania* serisi, Columbia Pictures ve Sony Pictures Entertainment'a küresel boyutta büyük bir gişe hasılatı sağlamasının ötesinde canavar anlatısını ters yüz eden bir olay örgüsüne sahip olduğu için ayrıca önem taşımaktadır[52]. Dracula'nın yanı sıra Frankenstein, mumya ve kurt adam gibi klasik canavarların yer aldığı filmde olay örgüsü, canavarların insanlardan korktuğu ve insanları sınırlarından uzak tutmaya çalıştıkları bir anlatı üzerine kuruludur. Sonuç olarak *Hotel Transylvania,* canavar olan ile canavar olmayanın yer değiştiği bir anlatıyı barındıran, böylece Dracula ile diğer canavarların korku işlevlerinin sekteye uğratıldığı ve canavarların insancıl yönlerinin ortaya çıkarıldığı yapımlar olarak dikkat çekmektedir.

Dracula'nın altmışlı yıllardan bu yana, başta ABD televizyonlarında ve Hollywood sinemasında, farklı anlatı formlarındaki tezahürleri, canavarın farklı kimliklerle, bedenlerle ve işlevlerle temsil edildiğini göstermektedir. Öte yandan canavarın dönüşümü noktasında ortaya çıkan temsillerin mutlak niteliklere bağlı kalmadığını hatırlatmak gerekmektedir. Söz gelimi Dracula'nın bir korku unsuru olarak işlev kazandığı canavar rolü, animasyon türündeki *Hotel Transylvania* filmlerinde ters yüz edilirken, aynı dönemlerde NBC bünyesinde çekilen on bölümlük *Dracula* (2013) dizisinde, canavarın hem korkunç hem de romantik yönleriyle yer aldığı görülmektedir. Diğer taraftan CBS'e bağlı televizyon şirketi Showtime ile İngiltere

[52] 85 milyon dolar bütçeyle çekilen *Hotel Transylvania* (2012) filminin dünya çapı gişe hasılat tutarı 358,375,603 dolarken; 80 milyon dolar bütçeyle çekilen *Hotel Transylvania 2* (2015) filminin gişe hasılatı 474, 800,000 dolar; 80 milyon dolar bütçeyle çekilen *Hotel Transylvania 3: Summer Vacation* (2018) filminin gişe hasılatı ise 525, 538, 774 dolardır (boxofficemojo, "Hotel Transylvania", Erişim Tarihi: 19.10.2020).

merkezli televizyon şirketi Sky Atlantic ortaklığında yapılan *Penny Dreadful* (2014-2016) dizisindeki Dracula anlatısında vampirin korku işlevinin geleneksel canavar anlatı kalıplarına bağlı olarak sürdürüldüğü dikkat çeker (Abbott, 2018: 205). Canavarın korku işleviyle öne çıktığı Dracula temsilinin en güncel örneği ise, İngiliz yapım şirketi BBC Studios tarafından çekilen, daha sonra BBC One ile Netflix tarafından yayınlanan *Dracula* (2020) dizisidir. Üç bölümden oluşan mini dizi, canavarın korku unsuru olarak yer aldığı bir anlatı sunmaktadır. Böylece yıllar boyunca geçirdiği pek çok değişimin ardından canavarın *Dracula* (2020) dizisiyle birlikte bir kez daha yazınsal kökenlerine dönerek korku işlevini üstlendiğini söylemek mümkündür.

4.3. Dracula Filmlerinin Metinlerarasılık ve Canavar Kuramı Bağlamında Analizleri

Çalışmanın bu bölümünde *Dracula* (1931), *The Return of Dracula* (1958), *Blacula* (1972), *Bram Stoker's Dracula* (1992) ve *Dracula: Untold* (2014) filmlerinin canavar kuramı ve metinlerarasılık yöntemleriyle incelenmesi amaçlanmaktadır. Daha önce aktarıldığı üzere, bu filmlerin seçilme sebebi, Hollywood korku sinemasının endüstriyel refleksleri ile türün dönüşümünü canavar özelinde yorumlamaya uygun yapıda olmalarıdır. *Dracula* filmi, Hollywood korku sinemasında canavar furyası dönemini başlatan ilk yapımdır. Hollywood korku sinemasının geleneksel canavar anlatıları için prototip olan film, aynı zamanda stüdyo tarafından telif hakları satın alınarak çekilen ilk *Dracula* uyarlaması olması bakımından önemlidir. *The Return of Dracula,* Film Üretim Yasası İdaresi'nin (PCA) 1934'te uygulamaya giren sansür yaptırımlarının ve 1948'deki Paramount Kararı'nın yanı sıra Soğuk Savaş gibi dönemin önemli politik olaylarının canavar üzerindeki etkilerini görme fırsatı sunmaktadır. Benzer şekilde *Blacula* ABD'de yaşanan ırkçılık kökenli toplumsal olayların sinemasal uzantısı olan siyahi istismar (blaxploitation) türünün Dracula üzerindeki tezahürünü gözler önüne sermektedir. Diğer taraftan *Bram Stoker's Dracula*, küreselleşmenin etkisiyle pek çok açıdan değişim geçiren Hollywood endüstrisinin korku türünde, canavara yüklediği anlamları ve bunların toplumsal boyuttaki çağrışımlarını irdelemeye imkân tanımaktadır. Son olarak *Dracula: Untold,* önceki filmlerde olduğu gibi, Dracula'nın tür içindeki dönüşümünü sorgulamaya olanak sunmasının yanında, hem ülke politikalarının hem de Hollywood

endüstrisinin değişimlerinde etkili olan 11 Eylül Olayları'nın canavar üzerindeki tezahürlerini ortaya çıkarmak için uygun bir yapıdadır.

Bahsi geçen amaçlar doğrultusunda, ilk olarak adı geçen filmlerin, onu ortaya çıkaran stüdyolarla ilgili endüstriyel bağlarına kısaca değinilmektedir. Bunun sebebi, adı geçen filmlerin gösterime girdiği yıllarda Hollywood korku sinemasındaki konumlarını belirginleştirmektir. Filmlerin endüstriyel konumlarına dair bilgilendirmenin ardından filmlerin olay örgüsü aktarılmaktadır. Çalışmada filmlerin olay örgülerine yer verilerek, film anlatısındaki Dracula'nın canavar kuramına ilişkin yaklaşımlarla değerlendirilmesi ve canavarın farklı filmler arasındaki dönüşümlerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu noktadan hareketle film anlatıları, başta Jeffrey Jerome Cohen'in korku anlatılarında canavarın kültürel boyutlarını irdelemek gayesiyle öne sürdüğü kuramsal yaklaşımlar ve daha sonra bu yaklaşımlara disiplinlerarası kavramlarla bağlaşık işlev kazandıran güncel çalışmalar çerçevesinde incelenmektedir. Canavarın korku anlatılarında farklı işlevleri barındırabileceği gerçeği, çeşitli dönemlerde yapılan korku filmlerinde canavarın rollerinin değişebileceğini gösterir. Öte yandan görsel bir anlatı formu olan sinemada canavara dair bazı temsillerin aynı kalması da olasıdır. Bu noktada, filmler üzerinde yapılan incelemeler, aynı zamanda korku türüne dair yapılan kuramsal çalışmalara değinmeyi gerektirebilir. O hâlde canavarın korku sinemasında geçirdiği dönüşüm, ayrıca metinlerarasılığın ilgi alanına girmektedir. Bu nedenle filmlerin canavar kuramı bağlamında incelenmesinin ardından, film anlatılarının Dracula üzerindeki metinlerarası etkileşimlerine de değinilmektedir.

4.3.1. Dracula (1931) Filminin Analizi

Universal Pictures bünyesinde çekilen *Dracula* filmi 12 Şubat 1931 tarihinde gösterime girmiştir[53]. Filmin yönetmenliğini dönemin Hollywood endüstrisinde üretilen korku filmlerinin öne çıkan isimlerinden biri olan Tod Browning yapmıştır. Filmin senaristi olarak stüdyonun yazarlarından biri olan Garrett Fort görünmekle birlikte, film anlatısı Bram Stoker'ın

[53] Çalışmanın önceki bölümlerinde aktarıldığı üzere, Universal Pictures *Dracula* (1931) filminin yapımının onuncu gününde, farklı bir ekiple filmin İspanyolca versiyonunun yapımına başlamıştır. Bununla birlikte, filmin İngilizce versiyonu 12 Şubat 1931'de gösterime girerken, İspanyolca *Dracula* yurtdışında 11 Mart 1931'de, New York'ta ise 24 Nisan 1931'de gösterime girmiştir (Weaver ve Brunas, 2007: 131). Her iki filmin aynı yılda gösterime girmesinin yaratacağı muğlaklığın önüne geçmek amacıyla, bu çalışmada ele alınan filmin İngilizce versiyonu olduğunu hatırlatmak gerekir.

Dracula romanı ve Hamilton Deane ile John L. Balderstam'in aynı isimli tiyatro oyununun bir uyarlamasıdır (Weaver ve Brunas, 2007: 79). 1927'den itibaren Broadway tiyatrolarında Dracula karakterini canlandıran Bela Lugosi, Universal yapımında da bu rolü üstlenmiştir[54].

Film İngiliz bir avukat olan Renfield'in, Transilvanya'nın ıssız bir bölgesinde, beraberinde dört kişiyle birlikte devam eden at arabası yolculuğuyla başlar. Yolculuk küçük bir köy meydanında son bulduğunda, Renfield sürücüye Borgo Geçidi'ne gitmek istediğini söyler. Bunu duyan şoför ve arabanın etrafında toplanan köylüler o topraklara yabancı olan Renfield'i yola bir sonraki gün devam etmesi için ikna etmeye çalışırlar. Renfield'in kararını değiştirmek isteyen şoför, gün batımının yaklaştığını ve o gece bütün kötü ruhların serbest kaldığı Walpurgis Gecesi olduğu için geceyi köyde geçirmesi gerektiğini hatırlatır. Renfield'in Borgo Geçidi'nde kendisini Kont Dracula'nın şatosuna götürmek için bekleyen at arabasını sorunca endişeleri artan şoför ve köylüler, o şatoda vampirlerin olduğu konusunda uyarır. Ancak Renfield köylülerin bütün ısrarına rağmen yolculuğa devam etme kararı alır. Arabaya binmek üzereyken köylü kadınlardan birinin zorla eline tutuşturduğu haçı alır ve şoförle birlikte yola devam eder.

Renfield'in yolculuğunun Transilvanya'nın dağlık arazisinde devam ettiği sırada şatonun karanlık dehlizlerinde Kont Dracula'nın ve onun üç eşinin uyandığı görülür. Renfield, Borgo Geçidi'ne vardığında kendisini şatoya götürmek üzere bekleyen başka bir at arabasına biner. Renfield, şatoya varana dek bindiği at arabasının sürücüsünü göremez ancak sürücünün Dracula olduğu izleyiciye gösterilir. Renfield arabadan indikten sonra yüksek duvarlı şatonun kapısından şatoya girer. Şatonun girişinde örümcek ağlarını, yarasaları ve tozlu eşyaları gözlemlerken merdivenin yukarısında Kont Dracula belirir. Dracula, Renfield'i yemek odasına götürerek burada önceden hazırlanmış olan yemekleri misafirine ikram ederken, bir yandan da Londra'daki Carfax Manastırı'nın satışı için gerekli belgelerle ilgilenir. Dracula belgeleri incelerken Renfield'e birkaç gün sonra yeni alacağı mülkü görmek için gemiyle İngiltere'ye

[54] David J. Skal (1994: 115) o dönem Broadway'de büyük ilgi gören Dracula oyununun sinemaya uyarlanması konusunda ilgili olan tek stüdyonun Universal olmadığını vurgular. Yazara göre şirketin kurucusu Carl Laemmle, ilkin Dracula anlatısına şüpheyle yaklaşırken Metro-Goldwyn-Mayer'in Dracula'yı sinema perdesine taşıma girişimlerinin üzerine Stoker'ın ölümünün ardından eserin telif haklarının sahibi olan Florence Stoker'dan eserin telifini satın almıştır. Skal (1994: 115) Universal'ın Dracula uyarlamasını planlarken, canavarı canlandıracak aktörün, 1920'li yılların korku sinemasının yıldız oyuncularından Lon Chaney olmasına karar verdiğini ifade eder. Yazara göre bu kararda Lon Chaney'nin yer aldığı her korku yapımının stüdyoya büyük gişe geliri sağlamasının etkisi barizdir. Ne var ki, Chaney'nin sağlık sorunları sebebiyle vefat etmesinin sonucunda filmdeki Dracula rolü, onu meşhur Broadway tiyatrolarında canlandırmakta olan Bela Lugosi'ye verilmiştir.

gideceğini söyler. Renfield satış için sunacağı belgeleri dosyasından çıkarırken parmağı kesilir. Renfield'in parmağındaki kanı gören Dracula kontrolünü kaybetmek üzereyken misafirinin boynundan sarkan haçı görerek irkilir. Yeniden kontrolünü kazanan Dracula, Renfield'e içinde ilaç olan bir şarap ikram eder ve misafirini dinlenmesi için yalnız bırakır. Renfield şarabı içtikten kısa bir süre sonra bilincini kaybeder. Salonun penceresinden yarasaların girdiği sırada salonun ortasında bayılır. Renfield'in etrafında uçuşan yarasalar, Dracula'nın eşlerine dönüşür. Dracula'nın yardımcıları olan dişi vampirler, Renfield'in kanını içmek üzere harekete geçer. Ancak vampirler eylemlerini gerçekleştirmeden önce, odaya Dracula girer. Dracula diğer vampirleri uzaklaştırdıktan sonra Renfield'in kanıyla beslenir. Filmin bu noktasından itibaren Renfield'in Dracula'nın şatosunda yaşadıklarına dair görüntüler son bulur. Anlatı Dracula'nın İngiltere'ye gitmek için tuttuğu Veste isimli gemisinin görüntüsüyle devam eder. Yolculuk sırasında gemideki mürettebat fırtınayla boğuşurken Renfield Dracula'nın gizlendiği tabutun kapağını açar ve canavara güneşin battığı bilgisini iletir. Ayrıca Dracula'ya "Master" diye hitap etmeye başlayan Renfield, sürekli bağlılığını ifade eden cümleler kurmakta ve İngiltere'ye vardıklarında kendisine kurban bulması için Dracula'ya yalvarmaktadır.

Fırtına sona erdiğinde bir enkaz hâlinde Whitby Limanı'na vuran gemideki tek canlının Renfield olduğu görülür. Olay yerine gelen kişiler tarafından farklı davranışlar sergilediği için "deli" olduğu öne sürülen Renfield, Doktor Seward gözetiminde Londra'daki bir akıl hastanesine yatırılır. Aynı gece Londra'nın sisli sokaklarında dolaşmakta olan Dracula, burada kendisine çiçek satmak isteyen bir kızı öldürerek, onun kanıyla beslenir. Bu olayın ardından caddedeki kalabalığa karışan Dracula, bir tiyatro binasına girer. Tiyatronun locasında Doktor Seward ve ailesi de oturmaktadır. Onların yanına giden Dracula, Doktor Seward'a evlerinin yanındaki Carfax Manastırı'nı satın aldığını söyleyerek kendisini tanıtır. Doktor Seward'ın yanı sıra Doktor Seward'ın kızı Mina, nişanlısı Jonathan Harker ve arkadaşları Lucy Weston ile tanışan Dracula o gece yarasaya dönüşerek, Lucy'nin yatak odasına girer ve onun kanıyla beslenir. Bir gün sonra ölü bulunan Lucy'nin bedeni üzerinde otopsi yapan Doktor Seward, Lucy'nin boynundaki ısırık izlerini fark ederek, meslektaşı olan Profesör Van Helsing'i bilgilendirir. Van Helsing kısa sürede Lucy'nin ölümüne sebep olan şeyin bir vampir olduğuna kanaat getirir. İki doktorun görev yaptığı hastanede yatmakta olan Renfield'in ifadeleriyle vampir şüpheleri güçlenen Helsing, Mina'nın uykusu sırasında boğazından ısırıldığını öğrenince vampirin varlığına dair şüpheleri artar. Van Helsing, Doktor Seward'ın

kızı Mina'yı muayene ettiği sırada eve misafir olarak gelen Dracula'yı gözlemlemeye başlar. Dracula Mina ile konuşurken masanın üzerindeki aynayı kontrol eden Helsing, Dracula'nın aynada yansımasının olmadığını fark eder. Bu gözlem Van Helsing'in vampirin Dracula olduğu konusunda ikna olması için yeterlidir. Mina o günden sonra Dracula'nın etkisi altına girerek hastalanır. Mina'yı gözetim altında tutarken onun bir vampire dönüşmeye başladığını söyleyen Van Helsing, buna engel olmak için Dracula'yı yok etmek gerektiğini vurgular. Dracula Mina'yı manastıra götürürken Van Helsing, Doktor Seward ve Jonathan Harker peşlerinden gider. Dracula manastırda karşısına çıkan Renfield'i öldürür. Van Helsing ve ekibi manastırın dehlizlerinde arayışlarını sürdürürken iki tane tabut bulurlar. Van Helsing, tabutun birini açtığında içinde Dracula'nın yatmakta olduğunu görür. Hemen yanında getirdiği kazığı canavarın göğsüne saplar. Bu darbe Dracula'yı öldürür. Canavarın yok olmasıyla birlikte Dracula'nın Mina üzerindeki etkisi de sona erer.

Filme Cohen'in canavar kuramı çerçevesinden bakıldığında, ilk olarak Dracula'yı "canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığı" düşüncesiyle ilişkilendirmek mümkün görünmektedir. Dracula filmin ilk dakikalarından itibaren, insan dışı nitelikleri olan, korkutucu bir karakter olarak tasvir edilir. Dracula'nın bir korku unsuru olarak ele alınmasını sağlayan ilk tasvir, Dracula'nın şatonun mahzeninde dişi vampirlerin tabuttan çıkmasını beklediği sahnede yer alır. Canavar, soluk tenli, kolları ve ayakları görünmeyecek şekilde ayakta durmaktadır. Vücudu ise siyah bir pelerinle çevrilidir. Dracula'nın insanlardan ayrılan ötekiliği, onun bir yarasaya dönüştükten sonra Renfield'in kanını içmek için üzerine kapandığı sahnede vurgulanır. Olay örgüsünün devamında Dracula kendisini İngiltere'ye götüren gemideki bütün mürettebatın kanlarını içerek, onları öldürmektedir. Böylece Dracula, henüz Batı topraklarına adım atmadan ölüm getiren bir kötülük olarak kendini gösterir. Bununla birlikte canavar İngiltere topraklarına girdiğinde, yıkıcı ve zarar verici eylemlerini burada yaşayanlara, özellikle de Doktor Seward'ın çevresindeki insanlara yöneltir. Dracula'nın olay örgüsündeki bu işleviyle, aynı zamanda canavarın kültürel bağlamdaki başka bir anlam katmanını görünür kıldığı söylenebilir. Bu konuda Holte (1997: 41), filmde canavarın, Birinci Dünya Savaşı sonrasında zarar gören Avrupa aristokrasisini yansıttığı yorumunu yapmaktadır. Film anlatısında Orta Avrupa'daki eski şatosunda varlığını devam ettirmekte olan "Kont" Dracula, hüküm sürdüğü şatosunu bırakarak yeni kurbanlar bulmak amacıyla insan trafiğinin en çok olduğu yerlerden biri olan Londra'ya gider. Böylece canavarın ait olduğu sınıf kimliğini kendi

yurdunda bırakarak, farklı bir düzenin var olduğu Londra şehrine yerleştiği görülür. Ayrıca canavarın bu eylemi, "korku anlatılarında canavarın var olan sosyal düzen ve kuralları sarsması" işleviyle de örtüşür. Öte yandan Cohen'in belirttiği üzere canavarın ihtimalin sınırlarını denetlediği yaklaşımı, çoğunlukla sosyal düzenin dışına çıkıldığında, toplumun geleneksel kuralları terk edildiğinde veya canavarın sınırlarına girildiğinde ortaya çıkmaktadır (1996: 12-13). Bu noktada filmde Lucy ile Mina'nın kendi rızaları dışında Dracula'nın etkisine girmeleri ve Dracula'nın ise aristokrat konumunu terk ederek yeni dünyanın (Londra) sınırlarına geçmesi canavarın kültürel işleviyle daha çok ilişkilidir. Benzer şekilde Ünsal Oskay (2014b: 131), *Dracula* filminde vampirin, sanayi toplumunun getirdiği dünya düzeninin karşısında yer alan aristokrasinin gerilemesini temsil eden bir rolü olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle eserin orijinal kaynağına yakınlık gösteren film anlatısı, gotik edebiyattaki vampir anlatısının (*narrative*) sinemadaki karşılığı olarak görülebilir. Çünkü daha önce aktarıldığı üzere, *Dracula* romanının ortaya çıkışına zemin hazırlayan *The Vampyre* gibi ilk vampir öyküleri, canavarın Viktorya dönemi aristokrasisine yakın olduğu ve bu mecrada çoğunlukla bir "öteki" olarak konumlandığı izleği takip etmektedir (Orlomoski, 2011: 7).

Filmde Dracula'nın korku unsuru olarak farklılığın sınırında konumlanması, aynı zamanda canavarın din olgusuyla olan etkileşimiyle belirginleşir. Olay örgüsü boyunca kadim bir kötülüğün temsili olarak yer alan Dracula, aynı zamanda Hıristiyanlığın sembollerinden biri olan haç figürünün karşısında konumlanmaktadır. Renfield'in boynundaki haçı görünce irkilen Dracula, benzer şekilde Van Helsing'in kendisine karşı tuttuğu haç figüründen korkar. Böylece canavar, Tanrı'nın gücünden korkan ve onun tarafında olmayan bir yerde durur. Bununla birlikte Dracula'nın karşıtlığı, Holte'nin dikkat çektiği üzere, filmde yer alan "kan naklinin gerçekleştiği hastane, Renfield'in tedavi gördüğü akıl hastanesi ve tiyatro binası" gibi, Londra halkının şehir yaşamında devinimi vurgulayan mekânlarla güçlenir (1997: 41). Transilvanya'daki, eski yüzyıla ait şatosundan gelen Dracula, bu modernliğin karşısında bir ilkel canavar olarak konumlanır. Böylece filmde Dracula, Hristiyanlığın ve aynı zamanda modernliğin karşıtını temsil eden bir bedene bürünür.

Dracula filminde canavarın Hıristiyanlık ve modernlik düşüncelerinin karşısında yer alması, Cohen'in canavar kuramıyla olduğu kadar, Robin Wood'un canavar kuramının destekleyici yaklaşımlarından biri olan ve canavarın "öteki" unsur olarak "dışarıda"

konumlandığı görüşüyle de desteklenir (1979: 9). Filmde canavarın ötekiliği, bedensel farklılığının yanı sıra Kont Dracula'nın Batı için yabancı olan topraklardaki (Transilvanya) şato yaşantısıyla, Londra'daki modern İngilizlerden farklı pelerinli elbisesiyle ve aksanlı diyaloglarıyla vurgulanır. Dracula'nın aksanlı İngilizcesi, Wood'un 1930'lu yılların Hollywood yapımı korku filmlerinde canavarın veyahut korku işlevi taşıyan unsurun daima yabancı olduğu iddiasına örnek teşkil eder. Wood (1979: 18) *Dracula* filminde vampir aracılığıyla aktarılan bu anlatının "korkunun var olduğu ancak bu korkunun kaynağının Amerikan olmadığı" imajını aktarma amacı taşıdığını aktarır. Böylece filmde canavar, yalnızca vampir bedeniyle değil, aynı zamanda aksanlı diyaloğuyla ve Hıristiyan değerlerine karşıt görünen yabancı karakter temsiliyle, somut bir "öteki" olarak konumlanır. Bu konuda Holte (1997: 41), filmde Dracula aracılığıyla kurulan karşıtlıkların o dönem ABD toplumu üzerinde hâkim olan buhranın etkisiyle ilişkili olabileceğini, böylece Dracula'nın toplumun o dönemki ataerkil ve Hıristiyan değerlerine zarar vermesi muhtemel olan dış müdahale endişelerini yansıttığını ifade eder. Yazarın bu görüşü, Dracula'nın korku işlevinin temsil edebileceği anlam yüzeylerini ekonomik-politik çerçevede irdelemeye teşvik etmektedir.

Vampiri, ekonomik bir sistemle ilişkilendirilirken bahsedilmesi gereken ismin Karl Marx olduğu düşünülmektedir. Marx (2011: 230) *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi* (Das *Kapital: Kritik der Politischen Ökonomie*) yapıtında kapitalizm sorgusunu sürdürürken, sermayenin tıpkı bir vampir gibi canlı emeği emerek hayatta kalabildiğini, bu yüzden sermaye emekten ne denli beslenirse o kadar uzun yaşayan bir "ölü" olacağını ifade eder. Marx'ın sermayeyi açıklarken "vampir" metaforunu kullanması, ilk bakışta sembolik bir retorik seçimi olarak görülse de, bu esasında vampirin ekonomi-politik çerçevede bazı anlamları temsil edebileceğini gösterir. Neocleous (2015: 94-94) bu konuyu Marx'ın "canlı emek" ve "ölü emek" hakkındaki görüşleriyle ilişkilendirerek, vampirin temsil ettiği ekonomi politik anlamın sınırlarını belirlemeye girişir. Bu noktada, Marx'ın sermayenin emekten bağımsız olarak kendi içinde değer üretmediği düşüncesini aktaran yazar, Marx'ın sermayeyi birikmiş emek olarak gördüğünü, aynı zamanda bu sermayenin emeği artırmaya dayalı amacının canlı emeğe bağlı olduğunu ifade etmektedir. Diğer bir deyişle, sermayenin karşılığı ölü emek, onun artışı için hizmet eden şeyin karşılığı ise canlı emek olur. Sonuç olarak sermayenin bir "ölü" olarak "canlı" emek üzerindeki hakimiyeti, onu tıpkı bir vampir gibi hem "ölü" hem de "canlı" bir konuma yerleştirmektedir.

Marx'ın metinlerinde yer verdiği "vampir" metaforundan yola çıkarak, Dracula'nın da dönemin ekonomik buhranına karşılık gelen bir yapıyı temsil ettiği düşünülebilir. *Dracula* filminin yapıldığı otuzlu yılların sinema kültürünü mercek altına alan Skal, ABD toplumunun bu dönemdeki atmosferini "Büyük Buhran" gerçekliğiyle yorumlayan isimlerden biridir. Skal (1994: 114) 1920'lerin sonuna doğru çökmeye başlayan ABD ekonomisinin olumsuz etkilerinin birkaç yıl içinde görüldüğünü ve dönemin ABD başkanı Herbert Hoover'ın 1931 yılında milyonları bulan işsizlik rakamlarıyla başa çıkabilmek amacıyla kurduğu "Emergency Committee for Unemployment Relief" kurumunun varlığıyla, ekonomik buhranın hükümet tarafından doğrulandığını aktarmaktadır. Bu dönemde sinemanın ise ekonomik krizle ve getirdiği endişelerle mücadele etmekte olan ABD halkı için terapi işlevi üstlenen kaçış aktivelerinden biri olarak görülmesi dikkat çekmektedir. Skal (1994: 115) bu konuda Gilbert Seldes'in tespitlerine dayanarak, buhran yıllarında zenginlerin Büyük Okyanus'un güneyine, entelektüellerin Meksika'ya ve fakirlerin ise sinemaya gittiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla yaşanan ekonomik sıkıntılar ABD toplumu için ağır yükler getirirken, diğer taraftan aynı durum sinema filmlerinin baskın bir kültürel ifade biçimi olarak canlanmasını sağlamıştır. Bu nedenle Skal (1994: 115), 1931 yılında etkileri artan Büyük Buhran dönemini, ABD toplumu için yüzyılın en karanlık yılıyken, sinemadaki canavarlar için en iyi zaman olarak görmektedir. *Dracula* filmindeki vampir, bahsi geçen canavarlardan biri olarak önem kazanmakla birlikte, ekonomik buhranın endişelerini yansıtan bir bedeni temsil ettiği söylenebilir.

Ne ölü ne de canlı olan Dracula, Batı'ya dışarıdan gelerek var olan düzeni bozmaya çalışan bir varlıktır. Dracula'nın Renfield'in kanıyla beslendikten sonra onu köle olarak kullanması, sermayenin "ölü emek" ve "canlı emek" ilişkisiyle benzerlik gösterir. Zira Dracula Renfield'in arzu etmesine rağmen onu bir vampire dönüştürmez, bunun yerine onu daha büyük amaçlarına alet eder. Dracula'nın bu amacı, İngiltere topraklarına ulaştığında oradaki insanları vampire dönüştürerek köleleştirmektir. Nitekim Renfield'in gemideki yardımıyla Londra'ya ulaşan Dracula, ilk iş olarak Lucy'yi bir vampire dönüştürür. Ancak vampirin yıkımı kalıcı değildir, Dracula'nın Mina'yı vampire dönüştürme girişimi Van Helsing ile ekibi tarafından engellenir.

Filmin sonunda Dracula'nın yok edilmesi, bu konuyu bir kez daha canavara yüklenen korku işlevi bağlamında değerlendirmeye olanak sağlar. Olay örgüsünün başından bu yana

yıkıma ve ölüme sebep olan canavar, filmin sonunda Van Helsing tarafından, göğsüne kazık saplanarak yok edilir. Skal (2004: 105) canavarın toplumda yarattığı endişeye ve sebep olduğu kötülüğe rağmen yok edilmesinin dönemin ekonomik durağanlığına karşı optimist bir ruh hâlini yansıtabileceği yorumunu getirir. Oldukça işlevsel bir çıkarım olmakla birlikte bu yorumu, aynı zamanda canavarın ortaya çıktığı toplumun arzularını açığa çıkarabileceği görüşüyle ilişkilendirmek olasıdır. Nitekim Skal (2004: 107) *Dracula* filminin canavar anlatısı bağlamında Büyük Buhran'ın etkilerine müdahale etmenin zorlaştığı dönemde bilinçaltının bir şeyleri durdurma veya etkisiz hâle getirme arzusunun bir yansıması olarak okunabileceği düşüncesini ortaya atmaktadır. Böylece filmde Dracula'yı, ekonomik buhranın bedenleştiği bir günah keçisi olarak nitelendirmek mümkündür. Modern yaşamı, bilimsel aklı ve aynı zamanda Hıristiyanlık düşüncelerini temsil eden Profesör Van Helsing, Dracula'nın göğsüne kazık saplayarak, hem vampirin canlı – ölü dikotomisine son vermiş hem de onun Batı'daki toplumlara yönelik yıkıcı tehlikelerini "en az kayıplarla" engellemiştir.

Filmde Dracula'ya yönelik incelemeye metinlerarasılığın çerçevesinden devam edildiğinde, bu konuyu öncelikle ana-metin ile alt-metin kavramları üzerinden değerlendirmenin mümkün olacağı düşünülmektedir. Kaynak metindeki bir anlatının başka bir metne aktarımı sürecinde yapılan izleksel, biçimsel ve söylemsel değişikliklerin incelendiği ana-metin ile alt-metin ilişkisi, aynı zamanda roman – film veya film – film arasında ortaya çıkabilen her türlü taklit ilişkisini görünür kılmaktadır (Aktulum, 2000: 84-85). Bu noktada, çalışmada ele alınan her *Dracula* filmini ana-metinsellik bağlamında değerlendirmenin mümkün olduğu söylenebilir.

Gérard Genette'in (1997: 5) *Palimpsest* çalışmasında metnin türev ilişkisi olarak sınıflandırdığı ana-metin ve alt-metin ilişkisi, A metni ile B metni arasındaki alıntılama, gönderge, öykünme gibi biçimlerle gerçekleşen etkileşimleri kapsamaktadır. O hâlde *Dracula* filmindeki metinlerarası ilişkinin canavar anlatısı odağındaki yapısına bakmak için, ilk olarak filmin uyarlanma noktasında tek bir kaynağa bağlı olmadığını bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Bu sebeple *Dracula* filminde ana-metin ile alt-metin ilişkisinin iki aşamalı gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Filmin metinlerarası dönüşümünün birinci aşaması *Dracula* (1897) romanının "alt-metin" ve *Dracula* (1927) tiyatro oyununun "ana-metin" olduğu yüzeyi; ikinci aşaması ise *Dracula* (1897) romanı ile *Dracula* (1927) tiyatro oyununun "alt-

metin” ve *Dracula* (1931) filminin “ana-metin” olduğu karmaşık bir süreci açığa çıkarır. Robert Stam (2014: 218) Genette’in öne sürdüğü ana-metin ile alt-metin arasındaki ilişkinin sinemada dönüştürme, değiştirme veya genişletme biçiminde gerçekleşebileceğini ifade etmektedir. Bu tespit doğrultusunda ana-metnin (film) alt-metinle (roman - tiyatro oyunu) olan ilişkisinde karakter ve olay örgüsü üzerinde bazı dönüştürmelerin olduğu görülmektedir. Alt-metin üzerindeki karakter dönüşümlerinden ilki, canavarın bedeni üzerinde gerçekleşmiştir.

Dracula romanda uzun, beyaz bıyıkları ve yaşlı bir görünümü olan bir karakter olarak tarif edilmektedir. Ayrıca *Dracula* filmlerinde canavarın fiziksel görünüşüyle özdeşleştirilen “pelerin” unsuru, Dracula romanında yer almamaktadır. (Stoker, 2011: 22). Wynne (2018: 172) Dracula’nın bıyıksız ve pelerin giyen bir karakter olarak ilk kez yer aldığı anlatının, romanın Hamilton Deane tarafından uyarlanarak 1924 yılında sahnelenen tiyatro oyunu olduğuna dikkat çeker. Vampirin tiyatro oyunundaki kötülük imajını pekiştirmek amacıyla yapılan bu değişiklik, İngiltere’den Broadway sahnelerine taşınan oyunlarda devam etmiştir. Romanın Broadway uyarlamasında Bela Lugosi’nin canlandırdığı Dracula imajının filmde tekrar edilmesi, canavarın tasvirine yönelik ana-metin ve alt-metin ilişkisinin film ile tiyatro oyunu arasında gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Filmde Dracula’nın bir korku unsuru olarak ele alınmasını sağlayan bu tasvirin ilki, Dracula’nın şatonun mahzeninde dişi vampirlerin tabuttan çıkmasını beklediği sahnede görülür. Kolları ve ayakları görünmeyecek şekilde ayakta olan Dracula, vücudunun her yeri siyah bir pelerinle çevrili, soluk tenli bir adam olarak tasvir edilir. Dracula’nın görünüşü üzerindeki bu değişim, aynı zamanda gönderge biçimiyle gerçekleşen ana-metinselliğe örnek teşkil eder.

Metinlerarasılıkta gönderge biçimi, bir anlatıda doğrudan bir alıntı yapılmadan başka bir anlatıyı, bu anlatıda yer alan kişiyi veya eserin adını ima edecek şekilde kurulabilmektedir. Aktulum (2018: 45) sözel veya görsel biçimde yer alan göndergelerin, filmde yalın bir bilgi aktarma işlevi gördüğünü ifade etmektedir. Gönderge aynı zamanda çağrışımsal bir süreci başlatacağı için gönderge aracılığıyla iki anlatı arasında yakınlaşma sağlanmaktadır. Bu düşünceden hareketle, canavarın *Dracula* filmindeki fiziksel görünümünün, tiyatro sahnesinde vampirin korku imajının pekiştirildiği tiyatro uyarlamasında yer alan canavar tasviriyle olan ilişkisi, bu iki anlatı arasında göndergesel süreci açığa çıkarır. Konuya, Altman’ın (2018: 158) anlamsal (semantic) yaklaşımı çerçevesinden bakıldığında, Hollywood’un korku yapımlarında

yerleşik bir kullanıma dönüşen betimsel unsurlar hem canavar hem de mekânlar üzerinde görülebilmektedir. Ancak bu filmde, Dracula'nın Hollywood sinemasındaki yolculuğunu başlatan bir yapım olarak, biçimsel açıdan yerleşik niteliklerini irdelemekten çok, kendisinden sonraki Hollywood yapımı korku filmlerinde yerleşik bir kullanıma dönüşen birtakım biçimsel unsurların canavar ve mekânlar üzerinde görüldüğünü söylemek mümkündür. Makyaj ve aydınlatma ile canavar üzerinde doğaüstü bir görünüm yaratılması, şato, tabut, haç ve sisli mekânlar gibi mizansen unsurları Hollywood'un sonraki Dracula yapımlarında görülen belirgin motiflerdir.Dolayısıyla filmde, Bordwell ve Thompson'ın (2011: 340) korku türünün ikonografisinde büyük önem atfettiği yoğun makyaj kullanımının ve aydınlatmanın örneklerini görmek mümkündür. Nitekim Dracula, soluk tenli yüzüyle tekinsiz bir imaj sunmaktadır. Renfield ve Van Helsing ile olan konuşmalarında soluk yüzünü belirgin kılan aydınlatma ise canavarın filmdeki diğer karakterlerden farklı bir atmosferi yansıttığını çağrıştırır. Yoğun makyaj ve keskin gölgeli aydınlatma Dışavurumcu Alman Sineması'nın karakteristiklerindendir. Bu kullanım, sinema dili boyutundaki metinlerarasılığı belirgin kılmakta, aynı zamanda filmdeki doğaüstü atmosferi pekiştirmektedir. *Dracula* filminde öne çıkan gönderge biçimlerinden bir diğeri, filmin başlığında yer almaktadır. Filmin *Dracula* romanı ve *Dracula* tiyatro oyunu ile aynı isimde olması, doğrudan bir alıntı yapmadan başka bir eserin adını ima eden "gönderge" biçimiyle örtüşür. Bununla birlikte, filmin adının romanın adını tekrar etmesi, ilk bakışta bir "alıntı" örneği olarak görülebilir. Ancak burada Dracula isminin kullanılmasının, bir eserdeki anlamın ve değerlerin somut bir biçimde öne çıkarılması işlevi gören alıntı ilişkisinden çok, roman ve tiyatro oyunuyla yalın bir çağrışımı amaçlayan gönderge ilişkisine daha yakın olduğu düşünülmektedir.

Dracula filminin ana-metin ile alt-metin ilişkisinde anlatıda yer alan diğer karakterler ve olay örgüsü üzerinde de birtakım değiştirmelerin gerçekleştiği görülmektedir. Filmdeki bu değişimler, aynı zamanda iki metin arasındaki eleştirel ilişkiyi vurgulayan, anlamsal ve izleksel dönüşümlerle belirginleşen üst-metinsellik ilişkisine örnek teşkil eder. Filmde karaktere yönelik dönüştürmelerin ilki, Dracula'nın kurbanı üzerinedir. Roman anlatısında Kont Dracula ile görüşmek amacıyla Transilvanya'ya yolculuk eden ve olay örgüsü boyunca canavarın korku unsurunu belirgin kılan kötücül eylemlerine maruz kalan Jonathan Harker karakterinin yerini filmde, Renfield karakteri alır. Roman anlatısında Harker'dan önce şatoya giderek Dracula'nın

kölelerinden birine dönüşen ve olay örgüsünde geçmişine dair çok az bilgi aktarılan bir karakter olmasına karşın Renfield, filmde olay örgüsünün merkezine konumlandırılan isimlerden biridir.

Romanda Mina ile nişanlı bir avukat olan Harker'ın bu rolü film anlatısında da sürdürülür. Diğer taraftan, filmde canavarın korku unsuru olarak belirginlik kazandığı Transilvanya sekansı, Harker yerine Renfield'ın etrafında şekillenmektedir. Transilvanya topraklarında Dracula'nın etkisi altına girerek aklını yitiren Renfield, canavarla birlikte İngiltere topraklarına girdikten sonra doğrudan Doktor Seward ile Van Helsing'in çalıştığı akıl hastanesine yatırılır. Böylece Harker karakterinin romandaki olay örgüsü boyunca mektup ve günlük metinleri aracılığıyla aktarılan mücadelesi, film anlatısında sekteye uğrar. Bununla birlikte, film öyküsünde Van Helsing karakteri canavarın karşısında daha bariz bir işlev üstlenmektedir. Diğer bir deyişle, ana-metin ile alt-metin arasındaki dönüştürme sonucunda iyi-kötü çatışması çoğunlukla Dracula ve Van Helsing arasında belirginleşir. Bu durum aynı zamanda, Andrew Tudor'un Hollywood korku sinemasında türün yerleşmesi sürecinde önem kazanan stereotip karakter sınıflandırmasına örnek teşkil eder. Tudor'un (1989: 112) "Uzman", "Kurban" ve "Canavar" karakterleriyle belirlediği korku stereotipi sınıflandırmasına göre *Dracula* filminde Van Helsing "Uzman (*Bilim Adamı*)"; Dracula "Canavar (*Vampir*); Renfield ise "Kurban (*Tehdide Maruz Kalan*)" stereotiplerinin karşılığı olarak konumlanır.

Filmde metinlerarası etkileşimin tezahürlerinden bir diğerinin "alıntı" biçimiyle yapıldığı görülmektedir. Yazılı, görsel veya işitsel unsurun iki anlatı arasında yinelenmesini ifade eden alıntı biçimi, benzer unsurların tekrarıyla sinemada da geçerliliğini korumaktadır. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken durum, yinelenen unsurun film anlatısına uygun bir biçimde dönüştürülmesi gerekliliğidir. Nitekim alıntılanan unsurun film içeriğiyle ve filmin türsel uzlaşımlarıyla uygunluğu, anlamın aktarımının başarıya ulaşmasını sağlamaktadır. Bu konuda Aktulum (2018: 46), bir filmde yazınsal alıntının diyalog biçiminde yinelenebileceği örneğini vermektedir. Çoğunlukla izleyicinin kültürel birikimini zorunlu kılan alıntı biçiminin filmdeki örneği ise Dracula'nın Transilvanya'daki şatosuna ilk kez gelen Renfield'i karşıladığı sahnedeki diyaloğunda görülür.

Renfield şatonun örümcek ağlarıyla çevrili duvarları arasında yürürken, Dracula merdivenin başında kendisini selamlar. Birlikte merdivenden çıktıkları sırada şatonun dışarısından vahşi hayvanların sesleri duyulur. Dracula bu sesleri duyduktan sonra endişelenen

Renfield'e "*Şunları dinleyin, gecenin çocukları. Nasıl da müzik yapıyorlar!*[55]" cümlesiyle karşılık verir. Filmde Dracula'nın diyaloğu olarak aktarılan bu ifade, Stoker'ın romanında Dracula'nın Jonathan Harker ile şatoda oldukları sırada söylediği cümlenin doğrudan alıntısıdır (Stoker, 2011: 25). Böylece romanda Dracula'nın (Canavar) Jonathan Harker (Kurban) üzerinde korku duygusunu uyandıran bu cümlesi filme alıntı biçimiyle aktarılarak, filmin olay örgüsünde de benzer korku atmosferinin oluşmasını sağlar. Bununla birlikte, roman anlatısında Dracula ile Jonathan Harker arasında geçen diyaloğun film öyküsünde Dracula ile Renfield arasında geçtiğini bir kez daha tekrarlamak gerekmektedir.

Filmde karakterin rollerine ve olay örgüsünün gidişatına dair yapılan değişiklikler, ana-metin ile alt-metin arasındaki anlamsal dönüşümleri belirgin kılar. Böylece *Dracula* filminde Jonathan Harker ile Renfield'in yer değiştirmesi, olay örgüsünde canavarla mücadele etme noktasında Van Helsing karakterini öne çıkarmaktadır. Aktulum (2000: 147) iki metin arasındaki anlamsal dönüşümlerin, olayları ve eylemleri kuran yolların değiştirilmesiyle gerçekleşebileceğini ifade etmektedir. "Edimsel dönüşüm" adı verilen anlamsal dönüşüm biçimi, filmde adı geçen karakterler aracılığıyla karşılık bulmaktadır. Bu noktada, karakterler ile olay örgüsü üzerindeki metinlerarası dönüştürmelerin filmde korku unsuru olarak canavarın konumunu da etkilediği söylenebilir. Roman anlatısında Dracula birden fazla karakterle mücadele içindeyken, filmin olay örgüsünde Harker ile Renfield üzerinde yapılan değişiklikler sonucunda Dracula'nın karşısındaki rakip karakter Van Helsing olarak konumlanır. Filmdeki bu tür bir kullanımın, sonraki yılların Hollywood korku sinemasında klasikleşen İyi (Uzman) – Kötü (Canavar) çatışmasına yönelik izleğe öncülük eden bir yönü olduğu söylenebilir. Sonuç olarak *Dracula* filminde görülen metinlerarası dönüşümlerin, o dönemin Hollywood endüstrisinde henüz yerleşmemiş olan korku türünü şekillendiren unsurları açık ettiği için önemli olduğu düşünülmektedir.

---

[55] "*Listen to them, the children of the night. What music they make!*"

4.3.2. The Return of Dracula (1958) Filminin Analizi

Hollywood sinemasında stüdyo üretimlerinin azalmaya başladığı ve stüdyo çalışanlarının bağımsız çalışmaya döndükleri 1950 - 1960 yılları arasında United Artists dönemin en güçlü şirketlerinden biri olarak görülmüştür (Tzioumakis, 2015: 166) Kendine ait bir yapım stüdyosu, sözleşmeli yıldız oyuncuları ve sabit giderleri olmayan United Artists, konumunu 1957 yılında, dönemin film yapım hizmeti için yenilikler sağlayan Mirisch Corporation ile başlattığı ortaklık ilişkisiyle güçlendirmiştir. Bu dönemde Mirisch Corporation'ın endüstriye sunduğu yenilikler, bağımsız film yapımcılarına finansman sağlamak, oyuncu kadrosu kurmak, yapım sürecinde lojistik destekte bulunmak ve yapımın uluslararası mecrada pazarlanması gibi hizmetlerle örneklenmektedir (Tzioumakis, 2015: 168). Böylece bir nevi yetenek ajansı işlevi üstlenen Mirisch Corporation'ın bu dönemde bağımsız yapımcılar ile onların filmlerinin dağıtımını üstlenecek olan United Artists arasındaki etkileşimi sağladığı söylenebilir. Gramercy Pictures[56] bünyesinde, Paul Landres'in yönetmenliğinde çekildikten sonra United Artists tarafından dağıtımı gerçekleştirilen *The Return of Dracula* (1958) filmi, bahsi geçen etkileşimin ürünlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca Pat Fielder'in senaryosunu yazdığı filmin konusu, Dracula'ya önceki yapımlardan farklı canavar niteliklerini yüklemesi sebebiyle ayrıca önem kazanmaktadır.

Film 1950'li yıllarda Avrupa topraklarında ilerlemekte olan iki arabanın bir mezarlığa varışıyla başlar. Aynı sahnede, üst-ses aracılığıyla, insan görünümünde olmasına rağmen kötülükle dolu bir vampir olan Kont Dracula'nın, Orta Avrupa'da masum insanların kanlarıyla beslenerek onları kendi türüne dönüştürdüğü ve bu yüzden arabadan inen ekibin sürekli kaçış hâlindeki Dracula'nın peşinde olduğu bilgisi verilir. Arabadan inen ekipte bir müfettiş amiri, bir papaz ve müfettişin yardımcıları yer almaktadır. Müfettiş amiri ekibiyle birlikte Dracula'nın mezarına girerek güneşin doğmasını beklemeye başlar. Mezarlık aydınlandığı sırada, müfettişin

[56] *The Return of Dracula* filminin yapım şirketi olan Gramercy Pictures'ın günümüzde yapım faaliyetlerine devam eden Gramercy Pictures'dan farklı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Nitekim Gramercy Pictures, 1992 yılında PolyGram ve Universal Pictures ortalığında kurulmuş bir film yapım ve dağıtım şirketidir (Slide, 2001: 160). Öte yandan Bill Warren (2010) 1950'lerde Hollywood'da üretilen korku/bilimkurgu filmlerini derlediği geniş kapsamlı çalışmasında *The Return of Dracula*'yı yapan Gramercy Pictures'ın Arthur Gardner, Jules Levy ve Arnold Laven tarafından, dönemin sinema pazarında düşük bütçeli korku ve bilimkurgu filmleriyle rekabete katılmak amacıyla kurdukları yapım şirketi olduğunu vurgulamaktadır. Bu dönemde çoğunlukla United Artists ile birlikte çalışan stüdyo, The Return of Dracula'nın yanı sıra *The Vampire* (1957), *The Monster that Changed the World* (1957) ve *The Flame Barrier* (1958) gibi korku ile bilimkurgu türlerini bir araya getiren yapımlara imza atmıştır. Ayrıca Warren (2010) Gramercy Pictures'ın 1950'li yıllarda Levy-Gardner-Laven Productions adı altında film üretimlerinde bulunduğu bilgisini aktarmaktadır.

yardımcılarından biri elindeki kazığı Dracula'nın göğsüne saplamak üzere bekler. Müfettiş amirinin işaretiyle tabut açıldığında Dracula'nın orada olmadığı görülür.

Film kalabalık bir tren garının görüntüsüyle devam eder. Burada ailesiyle vedalaşmakta olan Bellac Gordal, çocukluğundan bu yana görmediği kuzeni Cora Mayberry'nin yanında yaşamak için ABD'ye gidecek trene binmek üzeredir. Bellac'ın ailesiyle vedalaşması sırasında, ayrılmakta olduğu ülkenin dönemin Doğu Bloku ülkelerinden biri olduğu ve ABD'ye gitme sebebinin ise Bellac'ın resim sanatını daha özgür şartlarda sürdürme isteği olduğu vurgulanır. Bellac trene bindiğinde, yalnızca bir kişinin oturmakta olduğu kompartımana girer. Kompartımanda oturan ve ilk bakışta bıyıksız, pelerinsiz hâliyle sıradan bir insan izlenimi uyandıran bu kişi ise Dracula'dır. Bellac eşyalarını kompartımandaki rafa yerleştirirken hiç vakit kaybetmeyen Dracula, kurbanını oracıkta öldürür. Tren yolculuğu California'nın Carleton kasabasında sona erdikten sonra trenden inen Dracula, Bellac'ı beklemekte olan Cora'nın yanına giderek, kendisini yıllardır görmedikleri kuzeni olarak tanıtır. Kocasının vefatından sonra kızı Rachel ve küçük oğlu Mickey ile birlikte yaşamakta olan Cora, kuzeninin gelişine çok sevinir. Onun bu sevincini, geceleri gönüllü hemşirelik yapan ancak içten içe kostüm tasarımcısı olmak isteyen Rachel da paylaşmaktadır.

Birlikte eve gittikleri ilk günden itibaren Dracula (Bellac) onlara akşam yemeklerinde eşlik etmez. Rachel sonraki gece Dracula'nın (Bellac) odasına girdiğinde, amcasının odada olmadığını ve odadaki aynanın kırılmış olduğunu fark eder. Sonraki gün Mickey, kaybolan kedisini ararken evlerinin yakınındaki eski bir mağaraya girer. Kedisinin öldüğünü gören Mickey, ağlayarak eve koşar. Aynı günün gecesi Dracula mağaranın karanlık bir noktasında bulunan tabutundan çıkarak oradan ayrılır. Dracula, kendisini akrabası olarak tanıttığı eve girmek üzereyken Rachel ile karşılaşır. Rachel Dracula'ya (Bellac) gönüllü hemşirelik yaptığı bakımevinde gözleri görmeyen arkadaşı Jennie'yi ziyaret edeceğini söyler. Rachel bakımevinde yatmakta olan Jennie'yi ziyaret ettikten sonra eve dönmek üzere bakımevinden ayrılır. Bu sırada Dracula sis formuna dönüşerek Jennie'nin yattığı odanın penceresinden içeriye girer ve onu öldürür.

Sonraki gün, filmin başında Dracula'nın Avrupa'daki mezarını açan ekipteki görevlilerden biri Cora'nın evine giderek, kendisini Göçmenlik Bürosu'nda çalışan bir müfettiş olarak tanıtır. Gizli bir şekilde Dracula'nın izini sürmeye çalışan görevli, Cora'dan kuzeni

Bellac'ın seyahat belgelerini ister. Bu sırada Dracula (Bellac) eve döner. Görevli, Dracula tarafından kendisine uzatılan belgeleri incelerken, sigarasını yakma bahanesiyle, elindeki gizli kamerayla Dracula'nın fotoğrafını çeker. Görevlinin ayrılmasından sonra takip edildiğini anlayan Dracula, o gece kasabanın morguna giderek vampire dönüştürdüğü Jennie'yi uyandırır. Jennie, Dracula'nın fotoğrafını çeken görevliyi takip ederek, izbe bir yol kenarında kendisinden yardım ister. Görevli Jennie'ye yardım etmek için ağaçların arasına girdiği sıradaysa Dracula beyaz bir kurt formuna dönüşerek adamı öldürür.

Dracula'nın peşindeki ekibin diğer üyeleri, görevlilerden birinin öldürüldüğünü öğrenince Cora'nın aile dostu ve aynı zamanda kasabanın hekimi olan Doktor Whitfield'e giderek Bellac olduğu sanılan kişinin gerçek kimliğinin Dracula olduğu konusunda onu uyarırlar. Doktor Whitfield Cora'nın evinde görevli tarafından gizlice çekilen fotoğrafta Dracula'nın bedeninin görünmediğini fark edince Dracula'nın, Jennie'yi vampire dönüştürme olasılığını dile getirir. Ekip, Doktor Whitfield ile birlikte morga gittiklerinde Jenny'nin tabutunun boş olduğunu görürler. Bu noktada Jennie'nin vampire dönüştüğünden artık emin olan ekip, vampirin gün doğmadan önce tabutuna geri dönmesi gerektiğini söyler. Gizlice Jennie'nin tabutuna girmesini bekleyen ekip, vampir tabura girince Jennie'nin göğsüne haç koyduktan sonra göğsüne kazık çakarak onu yok eder.

Aynı günün gecesi, Rachel rüyasında Bellac'ın odasına geldiğini ve Jennie'nin kendisine hediye ettiği haçı boynundan çıkarması için baskı yaptığını görür. Uyandığında haç kolyesinin boynundan düştüğünü fark eden Rachel, amcası olduğunu sandığı Dracula'dan şüphelenmeye başlar. Rachel'ın şüpheleri, sonraki gün Cadılar Bayramı partisi için hazırlık yaparken Bellac'ın odasına girdiğinde kendisinin tabutun içinde vampir olarak resmedildiği bir tabloyu görünce güçlenir. Korku içinde odadan çıkan Rachel, telefonla erkek arkadaşı Tim'i arayarak ondan yardım ister. Bu sırada evde olan Dracula, kimliği ortaya çıktığı için Rachel'ın karşısına geçerek onu hipnotize eder.

Erkek arkadaşı eve geldiğinde hiçbir şey olmamış gibi davranan Rachel, Tim ile birlikte bakımevindeki Cadılar Bayramı partisine gider. Burada Rachel'ın yanına gelen Dr. Whitfield, onu Bellac'ın amcası olmadığı konusunda uyarır. Ancak bu konuşma sırasında Dracula'nın hipnotik etkisinde olan Rachel, bakımevinden çıkarak Dracula'nın beklediği mağaraya gider. Rachel'ı mağarada karşılayan Dracula onu vampire dönüştürmek üzereyken,

boynundaki haç kolyesini görerek irkilir. Rachel haç kolyesini çıkarmak üzereyken, onu yol boyunca takip eden Tim kendisini gösterir. Dracula Tim'in müdahale etmesini engellemek için onu da hipnoz yoluyla etkilemeye çalışır. Bu sırada Dracula'nın etkisinden kısa süreliğine kurtulmuş olan Rachel, vampirin niyetini fark ederek boynundaki haç kolyesini Tim'e uzatır. Tim, Rachel ile birlikte haç kolyesini bir silah gibi Dracula'ya doğrultarak mağaradan uzaklaşmaya çalışır. Haç kolyesinin varlığıyla irkilen Dracula, geriye doğru attığı yanlış bir adım sonrasında dengesini yitirerek, içinde kazıkların olduğu çukura düşer. Düşmenin etkisiyle göğsüne kazık saplanan Dracula saniyeler içinde iskelete dönüşerek yok olur.

Diğer yapımlarda olduğu gibi, *The Return of Dracula* filminde yer alan Dracula'yı canavar kuramı bağlamında değerlendirmek mümkündür. Filmde canavara dair öne çıkan işlevlerden ilki, canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığına yönelik düşüncelerle karşılık bulmaktadır. Cohen'in (1996: 4) canavarın anlatıda ortaya çıktığı dönemde kendisinden başka bir şeyi temsil edebileceği, bu temsilin çoğunlukla kültürel, politik, ırksal, ekonomik ve cinsellik gibi konularda dışarıda tutulmak istenen anlamlar aracılığıyla gerçekleştiği düşüncesinden hareketle, filmdeki canavarı dönemin politik ve ideolojik kodlarına yönelik bir ayrımın somut hâli olarak görmek mümkündür. Nitekim filmin yapıldığı dönem ile olay örgüsü göz önüne alındığında, ortaya çıkan durum canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığı görüşünü ABD ile Sovyetler Birliği arasındaki Soğuk Savaş'ın etkileriyle açıklamaya olanak sağlar. Bu nedenle *The Return of Dracula* filminde canavarın ortaya çıktığı uzam ile zamanın sosyo-kültürel atmosferini barındırmasına dair tespiti sınamak için bir kez daha Robin Wood'un Hollywood sinemasında korku türünün İkinci Dünya Savaşı sonrasında geçirdiği dönüşümlere dair görüşlerine değinmek faydalı görünmektedir.

Wood (1979: 18) Hollywood korku sinemasında canavarın ideolojik boyuttaki dönüşümünü sorgularken, canavar anlatılarının çoğunlukla ABD ile Sovyetler Birliği arasında süren Soğuk Savaş'a dair vurgular barındırdığını, özellikle korku türünün bilim kurgu türüyle etkileşime girdiği bu dönemin filmlerinde canavarın ABD toplumu üzerindeki komünizm tehdidinin bir temsili hâline geldiğini ifade eder. Sözü geçen zaman diliminde Josephy McCarthy'nin öncülüğünde pekiştirilen "antikomünist" kuşkuculuğun, istila korkularının ve savaş paranoyalarının sonucunda majör stüdyolar *Merihten Saldıranlar* (*Invasion of the Body Snatchers,* 1956, Don Siegel), *Creature With the Atom Brain* ve *Kan İçen Çekirge* (*The Deadly*

Mantis, 1957, Nathan Juran) gibi bilim kurgu ile korku türünü yakınlaştıran anlatılara eğilirken; American International Pictures (AIP) ve Gramercy Pictures gibi bağımsızların ise *I Was a Teenage Frankenstein*, *Blood of Dracula* ve *The Return of Dracula* gibi klasik canavarları ABD coğrafyasına taşıyan filmler üretmesi dikkat çekici bir durumdur. Wood (1979: 18) 1950'li yılların bilim kurgu etkileşimli korku filmlerinde anlatı formülünün çoğunlukla canavarın dünya dışı bir işgalci olarak ABD coğrafyasına geldiği ve korku unsurunun Amerikan kimliğine sahip insanlara yönelik işlevsellik kazandığı bir olay örgüsü üzerine kurulduğunu aktarmaktadır. Bununla birlikte, türler arası etkileşimi barındırmamasına karşın bahsi geçen ideolojinin izlerini *The Return of Dracula* filminde takip etmek mümkündür.

Film anlatısında ABD'ye gidecek olan trene binmeye hazırlanan Bellac'ın anavatanı, tıpkı Dracula gibi dönemin bir Doğu Bloğu ülkesidir. Filmde komünizm karşıtı anlamlar Dracula'dan daha önce, Bellac'ın ailesiyle vedalaştığı bu sahnedeki diyaloglar aracılığıyla ortaya çakmaktadır. Bellac, vedalaştıkları sırada ağlayan annesine söylediği "*En azından Amerika'da hoş karşılanacağım. Hayatı gördüğüm haliyle resmedebilirim! Sanatçının bir ifade tarzı olmalı*[57]" cümlesiyle, bulunduğu ülkenin ideolojik yapısına yönelik imalarda bulunur. Bu ima, bir ressam olan Bellac'ın komünizm ideolojisinin hâkim olduğu ülkede bir sanatçı olarak özgürlüğünün kısıtlandığına yönelik düşünceyle belirginleşir. Benzer şekilde aynı sahnede Bellac'ın babasının "*Amerikayı beğeneceksin Bellac. Artık özgür olduğun için şanslısın.*[58]" ifadesi, ayrılmakta olduğu ülke ile ulaşacağı ülke arasındaki ideolojik farklılıklara dair vurguları pekiştirmektedir. Bu diyaloglar Wood'un (1979: 18) korku türünün ideolojik boyutuna yönelik görüşleriyle örtüşmektedir. Bununla birlikte, filmdeki canavarın da ideolojik vurgular konusunda öne çıktığını söylemek mümkündür.

Film anlatısında Dracula, her şeyden önce, dönemin Doğu Bloğu ülkelerine zarar verdikten sonra yıkıcı eylemlerini ABD'ye yöneltmeyi amaçlayan bir canavar olarak yer alır. Canavar, peşindeki müfettişlerden kaçtıktan sonra ABD'ye gidecek olan trene biner. Dracula'nın ilk kurbanı, kendisi gibi bir Doğu Avrupalı olan Bellac olmasına rağmen ressam, canavarın vampirliğini yayarak etki alanını genişletmek istediği ABD topraklarına ulaşması için bir araçtır. Filmde Dracula, trende karşılaştığı Bellac'ı ve sonra da peşinden ABD'ye gelen

[57] "*At least in America, I will be welcome. I can paint life, as I see! An artist must have some kind of expression*."

[58] "*You'll like America, Bellac. You're lucky to be free, now.*"

müfettişi öldürmektedir. Bu iki karakterin tek ortak noktaları, Doğu Avrupalı olmalarıdır. Diğer taraftan Dracula, ABD'de Rachel'ın kız arkadaşı Jennie'yi öldürmek yerine, onu bir vampire dönüştürmektedir. Benzer şekilde Rachel'ın Cadılar Bayramı hazırlığı sırasında odaya girdiği sahnede, Dracula'nın yaptığı tabloda Rachel'ın bir vampir olarak resmedildiği görülür. Tablodaki tasvir, filmde Dracula'nın Rachel'ı öldürmek yerine onu bir vampire dönüştürme niyeti olduğunu gösterir. Dolayısıyla filmde canavarın ABD topraklarına girdikten sonraki eylemleri, orada yaşayan insanları öldürmeye değil, onları vampire dönüştürerek zihinlerini kontrol etmeye yönelik bir amaca hizmet eder.

Dracula'nın Doğu Avrupa'da kendisini kovalayan müfettişlere izini kaybettirdikten sonra ABD'de ortaya çıkması, canavarın daima kaçış hâlinde olduğu düşüncesiyle ilişki kurulabileceğini gösterir. Dracula, bulunduğu uzamdaki kötü eylemleri sebebiyle peşine düşen ekipten kurtulmak için ABD'ye giderek orada kendisine yeni kurbanlar aramaya başlar. Burada dikkat çekilmesi gereken konu, kendi ülkesinde daima kaçmayı başarmış olan Dracula'nın, ABD topraklarındaki yıkıcı eylemlerinin sonunda amaçlarına ulaşamadan ölmesidir. Noël Carroll (2020: 365), korku filmlerinde canavarın var olan normlara aykırı hareketlerde bulunmasının, anlatının ortaya çıktığı sosyo-kültürel yapının veya ideolojinin kabul etmeyeceği düşünce ile arzuları şekillendiren bir işlevi temsil ettiğini belirtmektedir. Dahası, anlatıda yıkıcı ve kötü eylemleriyle gösterilen canavarın cezalandırılması veya uzaklaştırılması, var olan sosyo-kültürel (veya ideolojik) normların eskisinden daha güçlü bir değere ulaşmasıyla sonuçlanabilmektedir. Diğer bir deyişle, canavarın yok edildiği anlatı aracılığıyla "normal" olanın "anormal" olan üzerinde galip geldiği, böylece egemen kültürel ve ideolojik bakışın sınırları dışında olan her türlü anlamın deşildiği bir yapı ortaya çıkar.

Sosyo-kültürel yapı içinde "normal" olanın "anormal" olana üstün geldiği anlamların filmde Dracula aracılığıyla aktarıldığı unsurlardan bir diğerinin, Hıristiyanlık olgusu etrafında şekillendiği görülmektedir. Filmde olay örgüsü boyunca Dracula'nın korkutmaya ve zarar vermeye yönelik eylemlerini engelleyen tek unsur, haç kolyesidir. Burada ortaya çıkan anlam Hıristiyanlık düşüncesini temsil eden sembolik bir aracın bile canavarı durdurmaya yeteceğidir.. Bu bağlamda *The Return of Dracula* filminde öne çıkan Hıristiyanlık olgusunu, canavarın ihtimallerin sınırlarını denetleyebileceği düşüncesiyle ilişkilendirmek olasıdır. Cohen'in (1996: 12) yaklaşımına göre korku anlatılarındaki canavar, toplumu ilgilendiren ve

bu sistemi bir araya getiren kültürel yapıların sınırlarını belirleyebileceği gibi aynı zamanda o sınırlara karşı olası tehditleri ima edecek anlamlar barındırabilmektedir. Böylece Dracula'nın, Hıristiyanlığın sınırlarına yönelik tehditleri temsil ettiği söylenebilir.

Bu noktada, Timothy Beal'in canavar kuramıyla din olgusunu ilişkilendirme sürecinde bağlaşık bir işlevi olan "*Introduction to Religion and Its Monsters*" başlıklı çalışmasının, bahsi geçen sorguyu vurgulamaya yardımcı olacağı düşünülmektedir. Beal (2020: 299) çalışmasında, korku unsuru olarak canavarın yalnızca bireyin veya toplumun düzenine karşı bir tehdit olarak değil, bazen de Tanrı'nın veya herhangi bir başka inancın düzenine tehdit oluşturan bir işlevle görüldüğünü ifade etmektedir. Filmde Dracula, Jennie ile Rachel'ın boynundaki haç kolyesini her gördüğünde irkilir. Öyle ki Dracula, film boyunca Rachel'a kolyeyi çıkarması konusunda ısrarda bulunur. Filmin devamında ise Dracula mağaradaki Rachel'a saldırmak üzereyken olay yerine gelen Tim, Rachel'ın kendisine uzattığı haç kolyesi sayesinde canavarın saldırısını engeller. Böylece anlatıda Dracula, bir kez daha Hıristiyanlık düşüncesinin karşısında duran ilkel bir düşman olarak konumlanır. Çünkü canavarın gücünün azalması için Hıristiyanlığın sembollerinden biri olan haçı görmesi yeterli olmaktadır. Nitekim Tim haçı tutarak ilerlediği sırada, haç ile arasındaki mesafeyi korumaya çalışan Dracula yanlış bir adım atarak kendi ölümüne sebep olan çukurun içine düşmektedir. Beal (2020: 298) korku anlatılarında canavarın, kutsal ötekiliğin ifşası olarak görüldüğünde, inancın karşısındaki bir konuma yerleştiği bilgisini aktarmaktadır. Böylece bir korku anlatısında canavar şeytanlaştırıldığı (*demonize*) sürece Tanrı'nın insanların tarafında olduğu anlamı da meşruluk kazanır. Sonuç olarak film, Dracula aracılığıyla ABD toplumunun çoğunluğunu ilgilendiren Hıristiyanlık düşüncesinin sınırlarını çizerek, aynı zamanda bu sınırlara karşı olası tehditlere yönelik imalarda bulunur.

Filmin metinlerarasılık boyutuna bakıldığında, Genette'in metnin türev ilişkisi olarak sınıflandırdığı ana-metin ile alt-metin ilişkisinin *The Return of Dracula* filminde karşılık bulduğu söylenebilir (1997: 5). Metinlerarasılığın ilk tezahürü, filmin başlığında yer alan "Dracula" adıyla belirginleşmektedir. Dracula karakterinin yer aldığı romana ve kendisinden önce gösterime giren filmlere yapılan bu çağrışım, metinlerarasılığın gönderge biçimini ifade etmektedir. Öte yandan *Dracula* (1931) filminde canavarın fiziksel görünümü üzerindeki gönderge ilişkisinin *The Return of Dracula* filminde yer almadığı dikkat çekmektedir. Dracula'nın önceki filmde yer alan siyah pelerini veya soluk tenli görünümü bu filmde

tekrarlanmamaktadır. Film anlatısında Dracula'nın vampir bedeni, tıpkı kimliği gibi, Bellac'ın fiziksel görünümüyle tasvir edilir. Bu noktada, filmde canavarın görünüşüne ve eylemlerine yönelik çağrışımsal bir anlamlandırmanın, dönemin sansür mekanizmasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir.

Film Üretim Yasası İdaresi'nin (PCA) Hollywood endüstrisi üzerindeki yaptırımlarını inceleyen isimlerden biri olan Thomas Doherty, 1950'lerde olay örgüsünde adam kaçırma ve uyuşturucu bağımlılığı gibi yasaklı konuların yer aldığı filmlerin sinemada sansür engeline takılmasına rağmen, o dönemin televizyon yayınlarında sansür yaptırımını gerçekleştiren Ulusal Radyo ve Televizyon Yayıncıları Birliği'nin (National Association of Radio and Television Broadcasters) benzer konulara engel koymadığına dikkat çekerek, bu durumun Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin (MPAA) işleyişini zorlaştırdığı bilgisini aktarmaktadır (2007: 323-324). Televizyon yayıncılığındaki sansür mekanizmasının muğlak sınırları, bununla birlikte MGM ve Twentieth Century-Fox gibi majörlerin sansürün sınırlarını zorlayan filmler üretmeye başlamasının sonucunda MPAA, 11 Aralık 1956 yılında yaptırımları azaltmaya yönelik düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Ancak Doherty'nin (2007: 324) aktarımına göre, bu düzenlemelerde uyuşturucu, adam kaçırma, kürtaj gibi konularda kısıtlamalar kaldırılırken, sansür kurulunun insan katliamını veya vahşice (*brutally*) öldürülmeyi barındıran sahneler üzerindeki yaptırımı devam etmiştir. *The Return of Dracula* filmindeyse birden fazla ölüm olmasına rağmen ölümün gösterildiği tek sahne, filmin sonunda Dracula'nın haçtan uzaklaşmak için geriye adım atarak çukurdaki kazıkların üzerine düştüğü kısımdır. Örneğin, trende Dracula'nın Bellac'ı öldürdüğü sahnede, bu eylem Bellac'ın çığlığıyla ima edilir. Dracula kurbanının üzerine yürüdüğü sırada Bellac'ın çığlığı trenin sesine evirilir ve sahne trenin hareket etmesi görüntüsüyle son bulur. Aynı şekilde Dracula, kurbanlarından biri olan Jennie'nin odasına girdikten sonra onun boynunu ısırmak için hamle yapmak üzereyken ekran kararır. Dracula'nın peşinden ABD'ye gelen Avrupalı müfettişlerden birini öldürdüğü sahnede ise bu olay Dracula'nın ağaçların arasından beyaz bir kurt formuna dönüştükten sonra adama saldırmasıyla tasvir edilir. Bu noktada Dracula'nın bir korku unsuru olarak yer almasına rağmen onun canavarlık eylemlerinin filmde tamamen gösterilmeden ima edilmesini, Film Üretim Yasası İdaresi'nin (PCA) sansür yaptırımlarıyla açıklamak mümkündür. Böylece, bu dönemde MPAA'nın birtakım düzeltmeler yaparak Hollywood sineması üzerindeki sansür

yaptırımlarının sınırlarını genişletmesine karşın korku türünün henüz bu sınırların dışına tam olarak çıkamadığı söylenebilir.

Film anlatısında Dracula'nın korku işlevi gönderge biçimiyle karşılık bulurken, aynı zamanda film anlatısının farklı karakterler ile olay örgüsünün etrafında seyrettiği dikkat çekmektedir. Bu aynı zamanda filmin üst-metinsel bir yorumlama sürecinden geçtiğini gösterir. Genette'in (1997: 4) metinlerarası sınıflandırmalarından biri olan üst-metinsellik, iki metin arasında "yoruma dayalı" muğlak veya bariz etkileşimden meydana gelmektedir. Stam (2014: 218) Genette'in üst-metinsellik biçiminin iki metin arasındaki eleştirel ilişkiyle oluştuğuna vurgu yaparak, sinemada üst-metinselliğin benzer bir ilişkiyi yansıtabileceğini ifade etmektedir. Aktulum'un (2018: 24) belirttiği üzere, üst-metinselliğin sinemadaki karşılığı türsel bir dönüştürmeyi kapsayacağı gibi, aynı zamanda iki film anlatısı arasındaki anlamsal ve izleksel dönüşümleri de içerebilmektedir. Bu düşünceden hareketle *The Return of Dracula* filmini yorumsal üst-metin konumunda değerlendirmek mümkündür. *Dracula* romanında veya *Dracula* (1931) filminde canavarın korku işlevi Lucy, Mina, Renfield, Jonathan Harker, Dr. Seward ve Van Helsing'in etrafında seyrederken *The Return of Dracula* filminde canavarın karşısında Bellac Gordal, Rachel, Dr. Whitfield, Cora, Jennie ve Tim karakterleri yer alır. Ayrıca *Dracula* romanında ve *Dracula* (1931) filminin olay örgüsünde, kökeni Transilvanya toprakları olan canavarın tehdidi İngiltere topraklarındaki insanları hedef alırken *The Return of Dracula* filminde canavar eylemlerini ABD topraklarında yaşayan insanlara yöneltmektedir. Burada bir kez daha vurgulanmak istenen konu, film anlatısı, karakterlere ve olay örgüsüne dair yorumsal üst-metin özelliği taşımasına karşın korku unsuru olarak Dracula'nın işlevinin aynı kalmasıdır. Dolayısıyla Tudor'un (1989: 20) ve Kawin'n (2012: 52) Hollywood korku türündeki karakter stereotiplerine dair yaptıkları sınıflandırma göz önüne alındığında, Dracula'nın "Doğaüstü Canavar" niteliğini bu filmde sürdürdüğü ortaya çıkar. Ayrıca Dracula'nın filmdeki bu konumuyla, Skal (1994: 247) ve Wood (1979: 18-19) gibi kuramcıların ifadesiyle, 1950'li yıllarda Hollywood korku türünün anlatı yapısına hâkim olan ve Soğuk Savaş ile istilacı endişenin etkisiyle "uzaylı" formuna dönüşen canavar temsilinden farklı olarak, Hollywood korku sinemasındaki geleneksel canavar anlatısına daha yakın bir konum edindiği görülmektedir. Bununla birlikte, filmde canavarın korkunç ve yıkıcı eylemlerinin ABD topraklarında yaşayan insanlara yönelik olması, dönemin korku türünde canavara dair öne çıkan

"işgalci" ve "öteki" anlamların Dracula üzerindeki üst-metinsel yorumla tekrarlandığını gösterir.

The Return of Dracula filminin üst-metinsel anlam yüzeyini belirgin kılan değişimlerden bir diğeri, önceki anlatılarda iyi - kötü çatışmasını somut bir şekilde belirginleştiren Van Helsing karakterinin bu film anlatısında yer almamasıdır. Önceki anlatılarda canavara karşı mutlak gücü temsil eden Van Helsing'in yokluğu, bu filmde canavara karşı koyan karakteri muğlak bir katmana taşımaktadır. *Dracula* (1931) filminde vampire dönüştürülen Lucy'nin yerini Jennie, canavarın bir sonraki kadın kurbanı olan Mina'nın yerini ise Rachel karakteri alır. Öte yandan filmde vampir avcısı Van Helsing yokluğuna rağmen, Hıristiyanlık vurgusu dikkat çekmektedir. Yukarıda, canavar kuramı bağlamında yorumlanan bu anlam, aynı zamanda Dracula anlatısı üzerindeki üst-metinselliğin bir sonucudur. Önceki filmde Van Helsing'in haç ve kutsal su gibi araçları kullanarak Dracula ile mücadele etmesi, canavarı Hıristiyanlığın karşısında duran bir "düşman" olarak konumlandırmaktadır. *The Return of Dracula*'da Avrupalı müfettişlerin yanı sıra Doktor Whitfield, Rachel ve Tim bu araçları kullanarak canavarla mücadele ederler. Böylece filmde Hıristiyanlığı temsil eden birden fazla karakter olmasına rağmen, Dracula yine bu inanç düzenine karşı bir tehdit unsuru olarak tasvir edilir. Nihayet, Dracula'yı ölüme götüren şey, Rachel ile Tim'in ona karşı gösterdiği haç kolyesidir. Sonuç olarak filmde, Dracula'nın vampir bedeniyle gerçekleştirdiği yıkıcı eylemler sansür mekanizmasıyla sınırlanmasına karşın, Hıristiyanlık gibi, ABD toplumunun büyük kısmını ilgilendiren bir olguya yönelik yıkıcı eylem girişimleriyle korku işlevini sürdürmekte, ancak bir kez daha Tanrı'nın buyruğuna sadık olan insanlar tarafından öldürülmektedir. Öte yandan Dracula, canavar kuramının öngördüğü şekilde, bu film anlatısında yok edilmesine karşın başka film anlatılarında ve başka bedenlerle yeniden ortaya çıkmaktadır.

4.3.3. Blacula (1972) Filminin Analizi

Film yapımında "düşük bütçe ile yüksek kâr" stratejisini benimseyen, altmışlı yıllar boyunca küçük sinema salonlarını ve genç izleyiciler arasında popüler hâle gelen arabalı sinema salonlarını hedefleyerek çok sayıda istismar tipi korku yapımları üreten A.I.P'nin *Blacula* filmi, canavarı siyahi istismar (*blaxploitation*) türünün uzlaşımlarıyla dönüştürmesi bakımından

incelenmeye değer bir yapımdır. William Crain'in yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu ise Joan Torres'in yazdığı filmin Afrika kökenli Amerikalı karakterlerin etrafında şekillenen olay örgüsü, onu diğer Dracula yapımlarından belirgin bir biçimde ayırmaktadır.

Film 1780 yılında, Dracula'nın Transilvanya'daki şatosunun görüntüsüyle başlar. Kont Dracula, Afrikalı Prens Mamuwalde ve onun eşi olan Prenses Luva'yı şatonun gotik dekorlarla döşeli yemek odasında misafir olarak ağırlamaktadır. Bu yemekte Mamuwalde, Transilvanya'nın önemli devlet adamlarından biri olarak nitelendirdiği Dracula'dan köle ticaretini kaldırmak ve Afrika'daki halkının eski kültürlerini başka ulusların toplumlarına tanıtmak için yardım ister. Dracula köleliğin iyi yönleri olduğunu savunarak köle ticaretinin kaldırılmasını kabul etmeyeceğini, hatta evdeki kölelerine yenisini eklemek için prensesi bile satın alabileceğini söyler. Bu ifadeler karşısında öfkelenen prens ve prenses, yemek masasını terk etmeye yeltenir. Ancak Dracula'nın el işaretiyle odaya giren üç adam, odada bir süre devam eden boğuşmanın sonunda Mamuwalde'yi bayıltır. Bu sırada Dracula'nın etrafında, onun kölesi olan dişi vampirler belirerek Luva'nın etrafını sararlar. Dracula, yardımcılarının zapt ettiği Mamuwalde'nin yanına giderek dişlerini kurbanının boğazına geçirir.

Dracula'nın saldırısından sonra Mamuwalde'nin şatonun dehlizindeki bir tabutun içinde yattığı görülür. Luva tabutun başındadır. Mamuwalde'nin kanı dudaklarından akan Dracula ise onların başına geçerek, Mamuwalde'yi sonsuza dek sürecek bir kan açlığıyla lanetleyeceğini, kendi adıyla lanetlendikten sonra adının "Blacula" olarak anılacağını dile getirir. Dracula tabutun kapağını kapattıktan sonra Luva'yı da ölüme terk ederek, dehlizden çıkar. Bu noktadan itibaren film, Dracula'nın şatosunun yetmişli yıllardaki görüntüsüyle devam eder. Dracula'nın şatosundaki antika eşyaları Los Angeles'tan gelen eşcinsel çift Bobby ile Billy'ye satmaya çalışan görevli, onlara Kont Dracula'nın 150 yıl önce Van Helsing tarafından yok edildiği bilgisini verir. Dracula efsanesine aşina olan Bobby ve Billy, eşyaların Los Angeles'ta daha yüksek fiyatlara satılabileceğini düşünerek, şatonun dehlizindeki tabutla birlikte pek çok antika eşyayı A.B.D'ye götürürler.

Bobby ile Billy Los Angeles'taki depoya getirilen eşyaları incelerken, yanlarında getirdikleri tabutu açmaya karar verirler. Tabutun kapağını açarken Billy'nin kolu kesilir. İkili kanlar içinde kalan yaralı kolla ilgilenirken Dracula'nın lanetiyle bir vampire dönüşmüş olan Mamuwalde (Blacula) tabutundan çıkar ve kurbanların kanlarını içerek, onları öldürür.

Mamuwalde kendisine geldiğinde Dracula'nın sesini zihninde duyar; böylece canavarın lanetinin gerçekleştiğini, kendisinin bir vampire dönüştüğünü üzüntüyle fark eder. Depodaki eşyaların arasında siyah bir pelerini takan Blacula ağlayarak tabutuna geri döner.

Blacula, sonraki gün Bobby'nin cenazesinde ortaya çıkar. Bobby'nin ölü bedeni kapağı açık bir tabutta dururken Blacula gizlice beklemektedir. Tabutun başındaki bir görevli Bobby'yi ziyaret eden yakınlarıyla ilgilenirken oraya gelen kadınlardan birinin yüzlerce yıl önce ölen karısı Luva'ya olan benzerliği Blacula'nın dikkatini çeker. Kadının oradan ayrılmasının ardından, Bilimsel Araştırma Birliği'nde çalıştığını söyleyen Doktor Thomas gelir. Doktor Thomas Bobby'nin boynundaki yara izlerini inceledikten sonra oradan ayrılır.

Akşam olduğunda Luva'ya benzeyen bir kadının (Tina) ıssız ve karanlık bir caddede yürüdüğü görülür. Tina köşeyi döndüğü sırada karşısına Blacula çıkarak ona karısının adıyla seslenir. Tina Blacula'yı görünce irkilir ve korkarak kaçmaya başlar. Blacula, Tina'nın düşürdüğü çantayla birlikte peşinden koşarken yoldan geçen bir taksinin kendisine çarpmasıyla yere savrulur. Blacula kendisine gelince, taksiden inen kadın şoförün boynunu ısırarak onu bir vampire dönüştürür.

Sonraki gün Doktor Thomas, Blacula tarafından saldırıya uğrayan taksi şoförü üzerinde otopsi yaparken kadının boynundaki yara izlerini fark eder. O akşam Tina, aralarında Doktor Thomas'ın da olduğu arkadaş grubuyla gece kulübünde görünür. Kısa süre sonra kulübe Blacula da gelir. Tina'ya çantasını teslim eden Blacula, diğerleriyle birlikte masaya oturur. Blacula, konuşma esnasında Tina'ya yıllar önce ölen karısına olan benzerliğinden bahseder. Bu sırada masaya yanaşan bir fotoğrafçı, orada oturanların fotoğrafını çeker. Blacula fotoğrafın çekildiğini fark edince, aceleyle oradan uzaklaşır. Blacula gecenin sonunda, fotoğraflarını çeken kızın evine gider. Fotoğrafçı kız makinedeki filmleri laboratuvarda çıkarırken Blacula kıza saldırır. Vampir tarafından ısırılan kız, bitkin bir şekilde evden çıkarken, o sırada dışarıda olan bir polis koşarak yanına gelir. Ancak çoktan vampire dönüşmüş olan fotoğrafçı, kendisini kucaklayan polisin boğazını ısırarak onu da vampire dönüştürür.

Blacula aynı gece Tina'nın evine gider. Tina'ya Afrika topraklarındaki yaşantılarını ve iki yüz yıl önce köle ticaretini sonlandırmak amacıyla Dracula'dan yardım istediklerinde başlarına gelenleri anlatır. Tina ilkin Dracula'nın bir "mit" olduğunu öne sürer, ancak kısa süre

sonra kendisinin Luva olduğunu kabullenir. Blacula'nın Tina ile konuştuğu sırada Doktor Thomas karısıyla birlikte Billy'nin mezarına gider. Doktor Thomas Billy'nin ölümünden şüphelenmektedir. Mezarı kazdıktan sonra tabuttan bir vampire dönüşmüş olan Billy çıkarak ona saldırır. Doktor Thomas yanında getirdiği kazığı Billy'nin göğsüne saplayarak vampiri öldürür. Zihnindeki şüphelerden kurtulan ve vampirin varlığından artık emin olan Doktor Thomas, morgdaki görevliyi arayarak daha önce öldürülen şoför kadının bedenini gözetim altında tutmalarını söyler. Ne var ki, görevli bu konuda başarılı olamaz ve o da vampir tarafından öldürülür. Doktor Thomas, Polis Şefi Jack ile birlikte morga ulaştıktan sonra yanında getirdiği büyük haç figürünü göstererek vampiri etkisiz hâle getirir. Doktor Thomas'ın bir sonraki durağı, fotoğrafçı kızın evidir. Kızın evindeki fotoğrafları gören doktor, fotoğraflardan şehirdeki vampirin Blacula olduğunu öğrenir. Vakit kaybetmeden Tina'nın evine gider. Burada Blacula'yı görünce hemen ona saldırır. Ancak Blacula doktorun elinden kurtularak evden kaçar. Vampir, kaçış sırasında peşinden gelen bir polis memurunu öldürerek izini kaybettirir.

Sonraki gün Doktor Thomas, Polis Şefi Jack ve yardımcıları Blacula'yı aramaya devam ederler. Gece vakti Blacula'nın tabutunun bulunduğu depoya giren polisler burada Blacula'nın vampire dönüştürdüğü insanlarla karşılaşırlar. Doktor Thomas ile Polis Şefi depodaki gaz lambalarını vampirlerin üzerine fırlatarak onları teker teker öldürür. Depoda yalnızca Doktor Thomas ile Polis Şefi kaldığında ise Blacula yarasaya dönüşerek oradan kaçar. Ertesi gün Tina evden çıkarak, yeraltındaki metruk ve karanlık bir yapıda kendisini bekleyen Blacula'nın yanına gider. Vampirin peşinden giden polislerden biri Blacula ile Tina'yı görünce silahını ateşler ancak polisin silahı Tina'ya isabet eder. Blacula ölmek üzere olan Tina'nın boynunu ısırarak onu vampire dönüştürür. Bu sırada Doktor Thomas ile diğer polisler de olay yerine gelirler. Blacula kısa bir süreliğine izini kaybettirdiğinde, Doktor Thomas bir tabutu fark eder. Polis Şefi ile birlikte içinde Blacula'nın olacağını düşünerek tabutu açarlar. Doktor Thomas tabutun içinde vampire dönüşmüş olan Tina'yı görür ancak Polis Şefi hiç vakit kaybetmeden elindeki kazığı Tina'nın göğsüne saplar. Tabutun açıldığını gören Blacula hemen tabutun başına gelir. Tina'nın öldüğünü görünce büyük bir üzüntüye kapılır. Kendisini etkisiz hâle getirmek için cebinden haç figürünü çıkarmak üzere olan Doktor Thomas'a buna gerek olmayacağını söyler. Blacula yapının merdivenlerinden yavaş adımlarla çıkarak aydınlık kısma ulaşır. Burada birkaç adım daha ilerledikten sonra acı içinde yere yığılır. Günışığı vücuduna temas ederken vücudu çürüyerek yok olur. Film Dracula'nın ölümüyle son bulur.

Çalışmada incelenen önceki filmlerle kıyaslandığında, *Blacula*'nın, canavarın sivri dişleriyle, ağzındaki kanla ve yüzündeki vahşilikle göründüğü ilk yapım olması dikkat çekmektedir. İlk bakışta, korku unsuru olarak öne çıkan bu tür kullanımların filmin renkli formatta çekilmesiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, çalışmanın önceki bölümlerinde aktarıldığı üzere, 1968 yılında Film Üretim Yasası'nın (*Production Code*) geçersiz kılınmasının filmdeki vampirliği vurgulayan görsel tasvirler üzerinde etkisi yadsınamaz. Nitekim sansürün korku türü üzerindeki kısıtlamalarının azalması, filmde Blacula'nın canavarlığının görsel unsurlarla pekiştirilmesine olanak sağlamıştır.

Filmde Blacula'nın korku işlevinin görsel unsurlarla desteklenmesi, canavarı Julia Kristeva'nın "iğrençlik yaklaşımıyla" yorumlamaya uygun bir boyuta taşımaktadır. Kristeva (2018: 14) iğrenmeyi ve bununla ilişkili olarak korkuyu harekete geçiren olguları tartıştığı *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*) kitabında, iğrenç (*abject*) olanın bireyin üst-beni tarafından dışarıya itilmiş bir olgu olarak, var olan kuralların dışında konumlandığını ifade etmektedir. Diğer bir deyişle, iğrenç olan şey, aynı zamanda ötekidir. Dolayısıyla Kristeva'nın "iğrenç" olarak tanımladığı şey, temelde insanın ben ile öteki arasındaki ayrımın sınırlarının ortadan kalktığında, öznenin yüzleştiği tehdide karşı olan tepkisiyle ilişkilidir. Bununla ilgili olarak Kristeva çürüme, ceset, dışkı gibi iğrençliği ima eden *şey*leri ölümün anlamlandırıldığı bir yapıya konumlandırır. Ona göre bu tür imalar, yaşama dair bir tehdit oluştururken, aynı zamanda iğrenmeyi açığa çıkarmaktadır. Bu yönüyle iğrenç olan şey aynı zamanda bir kimliği, bir sistemi veya bir düzeni rahatsız eden; sınırlara, konumlara ve kurallara saygısı olmayan bir şey olabilir. Bununla birlikte korku ise benliğin bu iğrençlikle yüzleşme sonucunda ortaya çıkan bir tepkisidir (Kristeva, 2018: 16-19).

Kristeva'nın iğrençlik yaklaşımı, korku sinemasında benliğin dışında konumlanan canavarın korku işleviyle benzerlik göstermektedir. Bir zamanlar normal insan görünümünde bir prens olan Mamuwalde, Blacula'ya dönüştükten sonra dişleri sivrilmiş, kaşları şakaklarına dek uzamış ve gözlerinin etrafı kızarmış bir vampir olarak görünür. Blacula'nın vampirliği, filmdeki diğer karakterler için bir tehdit oluşturmaktadır. Bu tehdit, Blacula, kurbanlarının kollarına ve boyunlarına dişlerini geçirdiğinde, onların kanlarını içtiğinde veya onları birer vampire dönüştürdüğünde vurgulanan iğrençlikle birlikte korkuyu açığa çıkarır. Böylece filmde Kristevacı bakışla, tekinsizliğin uzantısıyla ortaya çıkan iğrençlik, kurbanların ölüm ile yaşam

ikilemindeki konumlarıyla korkuyu da besler. Anlatıda ben ve öteki arasındaki çatışmayı yaratan unsur ise canavarın ta kendisidir. Diğer taraftan, filmin olay örgüsünde Blacula'nın canavarlığının eşinin reenkarnasyonu olarak gördüğü Tina'nın yanında yok olması ayrıntısı, ayrıca yorumlanması gereken bir konudur.

Blacula filmine, sinema izleyicilerine Afrika Kıtası (*Dark Continent*) ile ilişkilendirilen ilk siyahi vampir anlatısını sunması bakımından ayrıca önem atfedilmektedir (Lawrance, 2008: 50). Filmde siyahi vampirin varlığı, film anlatısını Hollywood korku türünün geleneksel kalıplarının dışında bir yapıya konumlandırmaktadır. Ayrıca film, dönemin ABD toplumunda belirginlik kazanan olayların etkisiyle korku türünde canavar anlatısının dönüştürüldüğü siyahi istismar (*blaxploitation*) yapımlarına örnek teşkil etmektedir. Bu sebeple filmde canavarın bedenindeki dönüşüm, sözü geçen alt türü ve onu şekillendiren sosyo-kültürel dinamiklerden uzak tutulmamalıdır. Nitekim canavar kuramında da canavarın bedeninin kültürel bir beden olduğu düşüncesi belirgindir. Lawrence (2008: 47) canavar anlatılarında siyahi karakterlerin öne çıktığı ve ırksal politikaya dair vurguları barındıran siyahi istismar furyası filmlerini değerlendirirken, bu yapımların *Yaşayan Ölüler Gecesi* (1968) filmiyle olan metinlerarası bağına dikkat çekmektedir. Afrika kökenli Amerikalı bir adamla aynı eve sığınan beyaz ırktan insanların zombi saldırılarıyla mücadelesini konu edinen *Yaşayan Ölüler Gecesi* (1968) filminde beyaz ırktan olan insanlara, hayatta kalmaları için siyahi karakteri eşit olarak kabul etmesi veya kendilerini üstün olarak konumlandıran yerleşik toplum düzenine uyum sağlaması seçeneği sunulmaktadır. Yazar filmdeki bu anlatının ABD'nin ırksal politikasına ve burada yaşayan toplumunun ırksal politika üzerindeki kaygılarına vurgu yaptığı çıkarımında bulunur. Filmde siyahi karakterin, beyaz karakterler arasındaki çatışmaya rağmen grubun lideri konumuna geldiği bu anlatı, sonraki yıllarda yaşam bulan siyahi istismar furyasında çeşitlendirilerek sürdürülmüştür. Nitekim *Blacula* filmi, *Yaşayan Ölüler Gecesi* (1968) filminde olduğu gibi, ırksal politikayı canavar anlatısıyla aktararak furyanın ilerici tür işlevini sürdüren yapımlardan biri olarak konumlanır.

Canavar kuramı, canavarın kültürel yapı içinde daima ve yeniden ortaya çıktığını savunmaktadır. Ancak bu bakış, canavarın film anlatısında doğrudan bir tekrarın ürünü olduğu anlamına gelmemektedir. Canavar, anlatılarda yeniden ortaya çıkarken o dönemin toplumunun bilincine ve tarihsel sürecin bilgisine göre dönüşüm geçirmektedir. Bu noktada filmde

canavarın *Blacula* olarak dönüşümü, canavarın anlatılarda yeniden ortaya çıktığı düşüncesiyle örtüşmektedir. Böylece canavarın siyahi istismar türünün kodlarıyla değişen yapısı, filmin yapıldığı dönemin kültürel durumuyla ilişki kurmaya olanak sağlamaktadır. Filmde canavarın dönüşümü aynı zamanda, sinemada türün ideolojik işlevlerini irdeleyen Barbara Klinger'ın "ilerici tür (*progressive genre*)" tarifine de örnek teşkil etmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde aktarıldığı üzere, ideolojik eleştiriyi barındıran filmleri "ilerici metin (*progressive text*)" olarak nitelendiren Klinger, bu filmlerin dâhil olduğu türe "ilerici tür" işlevi kazandırdığını ifade etmektedir (2003: 77). Var olan bir tür içindeki geleneksel kodlara karşı koyan ilerici tür filmleri, Hollywood endüstrisinde tür sinemasının çeşitliliğini sağlamakla birlikte türler arası uzlaşımlara yönelik etkileşimi sürdürmede etkindir. Bu yönüyle ideolojik eleştiriyi barındıran, siyahi karakterlerin hayatını merkeze alarak canavarı kodlarla oluşturan, böylece Hollywood sinemasının geleneksel anlatı yapısından farklı olarak konumlanan siyahi istismar furyası yapımlarını ilerici tür kategorisinde değerlendirmek mümkündür.

Blacula filminin Hollywood korku sinemasının geleneksel kodlarıyla ayrımı, yalnızca canavarın bedeniyle sınırlı değildir. Filmde Hollywood korku sinemasındaki ilk Afrika kökenli Amerikalı canavar olarak yer alan Blacula, aynı zamanda canavarlık kimliğini kendi arzusu dışında edinen bir kurbandır. Olay örgüsünde ilkin Afrikalı bir prens olarak köle ticaretini ortadan kaldırmak için yardım isteyen Mamuwalde, bu girişimi yüzünden Kont Dracula tarafından lanetlenerek vampire dönüştürülür. Dracula, Mamuwalde'nin boynunu ısırarak onu bir vampire dönüştürdükten sonra şu cümleyi sarf eder:

"*Göreceksin Kara Prens! Seni yaşayan bir cehennemin acısına mahkum edecek bir lanet yerleştireceğim. Seni adımla lanetliyorum. Sen BLACULA olacaksın*![59]"

Böylece kendisine yeni adı bile Dracula tarafından verilen Mamuwalde'nin Blacula'ya dönüşmesi onu hem "kurban" hem de "canavar" kategorisine uyumlu, ikircikli bir boyuta yerleştirmektedir. Blacula'nın bu konumu, aynı zamanda onu korku türünde sempatik canavarın (*sympathetic monster*) bir örneği hâline getirmektedir. Korku sinemasında canavarın sempatik niteliği çoğunlukla canavarın kadere dayalı sebeplerle (*victim of fate*) canavarlaştığı

[59] "*You shall pay, Black Prince. I shall place a curse of suffering on you that will doom you to a living Hell. I curse you with my name. You shall be…BLACULA*!

anlatılarla aktarılmaktadır (Lawrance, 2007: 51). Siyahi istismar (*blaxploitation*) korku filmleri ise canavarın kadere dayalı sebeplerle canavarlaştığı anlatıların en çok kullanıldığı alanlardan biridir; çünkü siyahi istismar filmlerinde bu uzlaşım aracılığıyla canavar Afrika kökenli Amerikalı bir intikamcı olarak kendisine veya çevresindekilere zarar veren, baskın düzene karşı savaşan bir işlev edinmektedir. Hutchings (2014b: 302) bu dönüşüm sonucunda Hollywood korku sinemasının klasik canavarlar anlatılarının siyahi istismar filmlerinde siyahi onur etkinliğinin (*black pride*) ve siyahi güç hareketinin (*black power*) aracı olarak yer aldığını ifade etmektedir. Benzer şekilde Lawrence'a göre (2008: 51) diğer korku filmlerinde korku duygusunu harekete geçiren canavarın siyahi istismar filmlerindeki konumu, sinema izleyicisini canavarla özdeşleşmeye teşvik etmektedir. Sonuç olarak, ırksal politikayla ilişkili kodlarla intikamcı veya mücadeleci olarak konumlanan siyahi canavarın içkin yapısında var olan "korku" unsuruna, bir de "sempatik" niteliği eklenir.

Filmde ilkin Afrikalı bir prens olan Mamuwalde'nin, Dracula tarafından ısırıldıktan sonra vampire dönüşmesi, aynı zamanda kölelik olgusunun olağanüstü bir temsilini sunmaktadır. Annalee Newitz (2020: 260) beyaz ırkı temsil eden karakter olarak Dracula'nın filmde "prensi bile canavara dönüştürebilecek bir güç" olarak konumlandığını ifade etmektedir. Böylece, Blacula'nın canavarlığı yalnızca salt korkuyla açıklanamayacak bir hâle gelir. Çünkü filmde Mamuwalde'nin Dracula tarafından vampire dönüştürülüp lanetlenmesinin gerekçesi, onun köle ticaretini kaldırmak istemesidir. Dolayısıyla, filmde Blacula'nın vampire dönüştükten sonraki canavar eylemleri, onun kendisine verilen zararın intikamına yönelik bir kurbanın eylemlerini yansıtır. Nitekim filmde Blacula, kendisi gibi siyahi olan kurbanlarını vampire dönüştürerek bu gücü polislere karşı kullanır. Burada dikkat çeken noktalardan biri de, vampirlerin hedefi olan kişilerin çoğunlukla, Blacula'yı ararken sokakta gördükleri siyahi insanlar hakkında ırkçı söylemlerde bulunan polisler olmasıdır. Blacula filminde canavarın siyahi bir bedene dönüşümünün yanı sıra film anlatısında beyaz ırktan olan insanlara karşı eylemleri, sinemada türün dönüşümünü açıklayan mitsel ve ritüel yaklaşımına da yakın durmaktadır. Bu konuda Schatz (2003: 97), dönemin kültürel yapıdaki durumlarının veya çatışmaların kitle kültürü tüketicilerinin aşina olacağı şekilde tür filmleri aracılığıyla aktarılmasını, sinemada türün ritüel işlevi olarak görmektedir. Bununla birlikte bu bakış, türün izleyicilerin beğenilerini ve seçimlerini yönlendirme noktasında etkili olan ideolojik işlevini göz ardı etmektedir. Oysa burada aynı zamanda, mitsel ve ritüel yaklaşım ile ideolojik yaklaşım

arasında bir ikircikli durum söz konusudur. Çünkü siyahi istismar filmleri, A.B.D.'de yaşayan Afro-Amerikan vatandaşların dönemin eşitsizliğine dayalı ırkçı politikalarıyla olan mücadelesinin sinema endüstrisindeki yansımalarıdır. Diğer bir deyişle, egemen ideolojiyi eleştiren ve böylelikle ilerici türün de sınırlarına giren bir alt tür olarak siyahi istismar filmleri, aynı zamanda güncel kültürel yapıları ve çatışmaları da barındırmaktadır. Film anlatısında Blacula'nın polislere yönelik yıkıcı eylemleri, canavarı siyahi gururun ve siyahi gücün temsili hâline getirir. Böylece filmdeki canavar anlatısı, Blacula'nın ırksal politikayla ilişkisini bir kez daha gözler önüne serer. Aynı zamanda bu durum, Blacula'nın yıkıcı eylemlerini gerekçelendirerek, onu salt bir korku öznesi olmaktan uzaklaştırır. Bu noktada Blacula'nın Kristevacı bakışla edindiği "iğrençlik" hâlinin muğlak bir yapıya evirildiği de söylenebilir.

Filmde Blacula ile Tina arasındaki ilişki, canavarın korku işlevini sekteye uğratan anlatılardan biridir. Önceki Dracula anlatılarında canavar, kurbanlarını korku ve hipnoz yoluyla etkileyen, onların güvenliğini tehdit eden bir işleve sahiptir. Öte yandan *Blacula* filminde canavarın Tina'ya yönelik tek niyeti, yıllar önce ölen karısının reenkarnasyonu olduğuna inandığı o kadınla birlikte olmaktır. Önceki filmlerde Dracula kadın kurbanlarını hipnoz etkisiyle kontrolü altına aldıktan sonra onları öldürmekte ya da onları vampire dönüştürmektedir. *Blacula*'da ise canavar olay örgüsü boyunca Tina'ya yalnızca sevgisini ifade eder. Öyle ki Blacula'nın Tina'yı vampire dönüştürmesi bile, Tina'nın polis tarafından yaralanmasının sonucunda zorunlu bir eylem olarak görülmektedir. Canavarın bu eylemi, ölmekte olan kadının varlığını sürdürmesi için önündeki tek seçeneği değerlendirmesine yöneliktir. Blacula'nın Tina'yı hayatta tutmak amacıyla vampire dönüştürmesi, canavarı korku işlevinden uzaklaştırarak onun sempatik yöne yaklaştıran eylemlerden biridir. Son olarak filmde canavarın akıbeti de, film anlatısını korku türünün geleneksel kalıplarının dışında değerlendirmeyi gerektirir. Önceki filmlerde Dracula, Van Helsing veya canavarın kurbanlarının yakınları tarafından yok edilirken, *Blacula* filminde canavar sonunu kendisi belirler. Polis memurlarıyla mücadele etmekte olan Blacula, Tina'nın öldüğünü görünce direnmeyi bırakır. Aşık olduğu kadının ölümünün ardından yaşama arzusunu kaybeden Blacula, günışığına çıkarak intihar eder.

Canavara metinlerarasılığın çerçevesinden bakıldığında, *Blacula* filmiyle Dracula anlatısı arasında açık bir biçimde üst-metinsellik ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Filmde üst-metinselliğin ilk tezahürü, canavarın adında belirginleşmektedir. Daha önce olay örgüsünde özetlendiği üzere, filmin başında canavar olarak yer alan karakter Dracula'dır. Burada "Dracula" adı, tıpkı önceki filmlerde olduğu gibi, yalın bilgi aktarma işlevi gören bir göndergedir. Dracula 1700'lü yılların soylularını andıran kıyafetler giymiş, beyaz bıyıklı yaşlı bir Kont görünümündedir. Onun canavar bedenini vurgulayan olay, Mamuwalde'nin boynuna saldırmasıdır. Öte yandan, kurbanının boynundaki kanı içerek vampir dişleriyle gözlerinden kanlar damlayan Dracula'nın canavarlığı bu sekansta son bulmaktadır. Dolayısıyla, Dracula'nın Blacula'ya aktarılan canavarlığı film boyunca bu iki karakter arasında çağrışımsal bir bağ kurmaya teşvik eder. Nitekim Mamuwalde'nin vampir adı olan "Blacula" iki karakter arasındaki yakınlaşmayı belirgin kılan bir anıştırma biçimi örneğidir. Filmde bariz bir şekilde Dracula'yı ima eden Blacula adının çağrışım yaptığı anlamların biri canavara yönelik anıştırmayken, bu anlamların diğeriyse Mamuwalde karakterinin siyahi kökenine yöneliktir.

Filmde Dracula anlatısının üst-metinsellik bağlamda Blacula'ya evirilmesi, Stam'in sinemada üst-metinselliğin türler arasında eleştirel bir ilişkiye bağlı olabileceği düşüncesiyle örtüşür (2014: 218). Bu durumda filmdeki üst-metinselliğin tezahürleri, filmin daha önce izah edilen "ilerici tür" niteliğiyle de ortaklık gösterir. Önceki filmlerde Dracula, Hollywood korku sinemasının klasik canavarlarından birini temsil etmektedir. Film anlatılarında salt kötülüğün kaynağı olan Dracula'nın bütün eylemleri "Kurban" ve "Canavar" gibi korku türünün stereotip karakterlerini belirgin kılmaya yönelik bir yapıyı sürdürmektedir. Dracula anlatısıyla özdeşleşen Transilvanya tasviri, Dracula'nın Şatosu gibi mizansen unsurları ve canavarın korku işlevini pekiştiren Dracula'nın köleleri gibi karakterler filmin başında, yalnızca Mamuwalde vampire dönüşene dek görünür. Böylece bahsi geçen korku unsurları, olay örgüsünün merkezindeki asıl canavarın (Blacula) ortaya çıkmasıyla geçerliliğini yitirir. Diğer bir deyişle, Dracula anlatılarında canavarın "öteki" konumunu açığa çıkaran unsurlar bu film anlatısında nostaljik bir hatırlatma aracına dönüşür.

Filmi üst-metinsel çerçevede ele almaya olanak sağlayan değişikliklerden bir diğeri, Van Helsing karakterinin filmde yer almamasıdır. Bahsi geçen yorumun benzeri, *The Return of Dracula* filminde de görülmektedir. Ancak *Blacula* filminde Van Helsing karakterinin adının geçmesi, bu kullanımı diğer filmden farklı bir biçime konumlandırmayı gerektirir. Dracula'nın şatosundaki eşyaları A.B.D'li müşterilere satmaya çalışan görevli, bu sahnede Kont

Dracula'nın 150 yıl önce Van Helsing tarafından öldürüldüğü bilgisini verir. Diyalogla aktarılan bu bilgi, Dracula ile Van Helsing arasındaki iyi - kötü rollerine yönelik bir gönderge işlevi görmektedir. Böylece filmde Van Helsing karakterinin görünmemesine rağmen, film anlatısında Dracula'yı yok eden kişinin Van Helsing olduğu iması yapılır. Olay örgüsünün merkezindeki gerçek canavar olan Blacula'nın karşısında ise Doktor Thomas bulunmaktadır. Bu noktada Doktor Thomas ile Van Helsing arasında da çağrışıma dayalı bir metinlerarasılıktan söz edilebilir. Nitekim, daha önce de aktarıldığı üzere, Neale'a göre (2018: 115) metinlerarası unsurlar tür sineması izleyicisinin beklenti ve varsayım sürecini başlatmakla birlikte, filmin ait olduğu türün çağrışımsal imgelerini de dolaşıma sokmaktadır. Doktor Thomas, film boyunca Blacula'nın insanları vampire dönüştürmesini ve onun Tina'ya ulaşmasını engellemeye çalışır. Filmde Dracula – Van Helsing ile Blacula – Doktor Thomas arasındaki üst-metinselliği gösteren yorumlama ise korku türündeki "Canavar – Uzman" ayrımında görünür. Çünkü Doktor Thomas'ın, her ne kadar canavarla mücadele eden "Uzman" rolünde konumlandığı varsayılsa da, doktor Blacula'yı öldüremez. Zira olay örgüsünde aktarıldığı üzere, Blacula Tina'nın ölümünün ardından günışığına çıkarak intihar eder. Sonuç olarak Blacula, Dracula anlatısı üzerindeki yorumsal üst-metinsellik aracılığıyla korku türünün geleneksel kodlarından uzaklaşan bir film olarak konumlanır.

4.3.4. Bram Stoker's Dracula (1992) Filminin Analizi

James Kendrick (2010: 144) Hollywood korku sinema endüstrisinin seksenli yıllarına egemen olan slasher alt türünün zamanla yeniden yapımlar ve devam filmleriyle tekrara düştüğünü ifade etmektedir. Bu dönemde korku filmlerinin gişe kârları ile video kaset satışlarının azalması sonucunda, korku türünün kısa bir süreliğine "yorgun bir tür" olarak görüldüğüne dikkat çeken yazar, *Bram Stoker's Dracula* (1992) ve *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) gibi filmlerin yapılmasının ardından endüstrideki bu durumun değişmeye başladığını aktarır. Doksanlı yıllarda Hollywood korku sinemasında değişimin, Universal Pictures gibi bu türün endüstrideki öncü şirketlerinden olmayan American Zoetrope'un korku yapımlarıyla gerçekleşmesi dikkat çekici bir durumdur.

Senaryosunu Hames V. Hart'ın yazdığı *Bram Stoker's Dracula* filminin yönetmenliğini Francis Ford Coppola yapmıştır. Film, aynı zamanda yönetmenin ortaklarından

biri olduğu, American Zoetrope bünyesinde çekilmiştir. Anthony Slide (2001: 241) American Zoetrope'un ilk olarak 1969 yılında, Coppola ve George Lucas tarafından "Zoetrope" adıyla kurulduğu bilgisini aktarır. Devam eden yıllardaki yatay birleşme hareketleri sonucunda şirketin 1979 yılında Omni-Zoetrope, 1980 yılında Hollywood General Studios'un satın alınmasının ardından ise Zoetrope Studios adını aldığı görülmektedir. Buna ek olarak Cynthia Lucia vd. (2016: 164) *Konuşma* (*The Conversation*, 1974) ve *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979) gibi dönemin gişe başarısı edinen filmlerini yapan şirketin, *Yürekten Biri* (*One From the Heart*, 1982) ve *Gangsterler Kulübü* (*The Cotton Club*, 1984) gibi, dönemin yeni dijital teknolojilerinin denendiği, ancak yenilikçi görüntülere rağmen gişede zarar eden filmlere de ev sahipliği yaptığını ifade eder. Coppola'nın öncülüğünde dijital görüntüdeki yeniliklere yönelik denemelerin gişede bekleneni verememesi American Zoetrope'un seksenli yıllarda finansal zorluklarla boğuşmasına sebep olmuştur. Bu noktada stüdyonun 1992 yılında gösterime giren *Bram Stoker's Dracula* filmiyle edindiği gişe başarısı[60] sayesinde, yalnızca slasher yapımlarıyla tekrara düşen Hollywood korku sinemasını canlandırmakla kalmadığı, aynı zamanda Hollywood endüstrisindeki finansal konumunu iyileştirdiğini söylemek mümkündür.

Film, büyük bir yapının üzerindeki mermer haç figürünün yere düşüp parçalandığı görüntüyle başlar. Bu yapının üst ses aracılığıyla 1462 yılında, Müslüman Türk ordularının işgali altındaki Constantinapolis'de olduğu bilgisi aktarılır. Savaş görüntüleriyle eşzamanlı olarak süren üst ses aracılığıyla, Müslüman Türk ordularının Avrupa'da işgallerine devam ederken Romanya'ya kadar ilerledikleri, Hıristiyanları tehdit ettikleri ve Transilvanya'da Ejder Tarikatı'ndan (*Secret order of the Dragon*) tarikatından Dracula adında bir şövalyenin ortaya çıktığı bilgisi verilir.

Film Dracula ile eşi Elizabetha'nın Transilvanya'da hüküm sürmekte oldukları şatodaki görüntüleriyle devam eder. Dracula, Elizabetha'nın ısrarlarına rağmen Türklerle savaşmak için şatodan ayrılır. Dracula savaş meydanındayken, çevresinde kazığa geçirilen Türk askerleri görülür. Savaşın sonunda galip gelen Dracula, kazığa geçirilen düşmanların arasında diz çökerek Tanrı'ya şükreder. Bu sırada Türkler, şatoya Dracula'nın öldüğü bilgisini ileten bir

---

[60] BoxofficeMojo.com verilerine göre, 40 milyon dolar bütçeyle çekilen ve dağıtımı Columbia Pictures tarafından yapılan *Bram Stoker's Dracula* (1992) filminin ulusal ve uluslararası gişe gelirlerinin toplamı 215,862,692 dolardır (BoxofficeMojo, "Bram Stoker's Dracula", Erişim Tarihi: 27.12.2020).

mesaj ulaştırırlar. Dracula'nın öldüğü yalanına inanan Elizebetha, büyük bir üzüntüyle şatonun pervazından atlayarak intihar eder.

Dracula kazandığı zafer sonrasında şatonun tapınağına döndüğünde, Elizabetha'nın öldüğünü görür. Eşinin elindeki intihar notunu okurken, tapınaktaki din adamları Elizabetha'nın hiçbir zaman Cennet'e gidemeyeceğini ve intihar ettiği için ruhunun kirlendiğini söylerler. Bunu duyan Dracula öfke krizine girer; Tanrı'yı reddettiğini dile getirdikten sonra kılıcını çıkararak şapelin sunağındaki haça saplar. Dracula'nın bu eylemi, haçın ve tapınaktaki dini figürlerin kanamasına sebep olur. Haçtan süzülen kanı kadehe doldurarak içen Dracula "Kan hayattır!" diyerek, yeniden doğup karanlık güçlerin yardımıyla Elizabetha'nın intikamını alacağını haykırır.

Dracula'nın vampire dönüşmesinin tasvirinin yapıldığı sekansın ardından, olay örgüsünde 1890 yılının Londra'sına geçiş yapılır. Hukuk bürosunda çalışan genç bir avukat olan Jonathan Harker, patronunun isteğiyle Transilvanya'daki müşterisi Kont Dracula'nın şatosuna gitmek üzere trene biner. Yolculuk sırasında nişanlısı Mina'ya mektup yazarken, bu mektup Jonathan'ın sesiyle izleyiciye aktarılır. Jonathan mektupta, Transilvanya'ya yakın bir bölgede olduğu bilgisini verir. Aynı sahnede Jonathan'ın elinde tuttuğu diğer mektup ise Dracula'nın sesiyle aktarılır. Mektupta Jonathan'ı Borgo Geçidi'nde bekleyen bir sürücünün olduğu ve kendisini şatoya götüreceği söylenir. Devam eden sahnede, Jonathan'ın nişanlısı olan Mina, çalışma odasındaki daktilonun başında günlüğünü yazarken görünür. Diğer metinlerde olduğu gibi, Mina'nın günlüğü de kendi sesiyle aktarılır. Mina günlükte, Jonathan ile gerçekleşecek evliliklerinin Transilvanya yolculuğu sebebiyle ertelenmesi karşısında hayal kırıklığı yaşadığını, ancak böylesi önemli bir görevin nişanlısına verilmesinden dolayı mutlu olduğunu söyler.

Jonathan Harker, Borgo Geçidi'ne ulaşan at arabasından indiğinde kendisini bekleyen bir sürücünün olmadığını görür. Kendisini oraya getiren sürücüye durumu anlatır ancak adam karşılık vermez. Sürücü atları yeniden koşturmadan önce, aracın içindeki genç kadın Jonathan'ın anlamadığı bir dilde konuştuktan sonra elinde tuttuğu haçı ona verir. Jonathan elindeki haçla ıssız yolda beklerken, sislerin arasından başka bir at arabası çıkar. Yüzünde maske olduğu için atları kontrol eden kişi görünmemektedir. Jonathan buna rağmen araca biner. At arabası, vahşi hayvan seslerinin eşliğinde, tehlikeli bir yolculuğun ardından şatonun önünde

durur. Merdivenlerden çıkan Jonathan, kendiliğinden açılan kapıdan geçtikten sonra önce Dracula'nın duvardaki siluetini, sonra da kendisini görür. Dracula, hiç vakit kaybetmeden, misafirini önceden hazırlanmış yemek masasına götürür. Yemek sırasında Jonathan'a yıllar önce kiliseyi korumak için kurulan ancak daha sonra bozulan tarikatlarından bahseden Dracula, Jonathan'ın gülümsemesi karşısında aniden sinirlenerek kılıcını çeker. Dracula savaş günlerinin sona erdiğini, bu yüzden kanın daha da değerlendiğini söyleyerek avcunu keser. Jonathan, Dracula'nın beklenmedik davranışı karşısında irkilir ve kendisinden özür diler.

Sonraki gün Jonathan, duvarında büyük bir Londra haritasının asılı olduğu bir odada, Londra'daki Carfax Manastırı'nın Dracula'ya satışı için gerekli belgeleri imzalatır. Dracula belgeleri imzalarken, Jonathan'ın nişanlısı Mina'nın masanın üzerindeki fotoğrafını görür. Dracula, Mina'nın Elizabetha'ya olan benzerliği karşısında şaşırır. Bunun üzerine Dracula, Jonathan'dan İngiltere'deki patronuna bir ay boyunca şatoda kalacağına dair bir mektup yazmasını ister. O gece Jonathan, aynanın karşısında sakallarını keserken kullandığı jilet boğazında küçük bir kesiğe sebep olur. Bu sırada odanın eşiğinde bekleyen Dracula, Jonathan'ın boğazındaki kesiği incelemek üzere yanına gider, ancak karşısında duran aynayı görünce irkilir. Ayna kırıldıktan sonra kendisine gelen Dracula, jileti Jonathan'ın elinden alır ve jiletin üzerindeki kanı yalar. Dracula Jonathan'dan, ona zorla yazdırdığı mektupları alırken bu kez de Jonathan'ın boynundaki haç kolyesinin varlığını görerek irkilir. Dracula'nın bu davranışları Jonathan'da endişe uyandırır. Nitekim o gece, Dracula'nın uyarısına rağmen, odasından çıkarak şatoda dolaşır. Şatonun karanlık koridorlarında ilerlerken karşısına çıkan bir kapıyı açan Jonathan, kendisini çağıran bir kadın sesine karşılık vererek odadaki yatağa uzanır. Yatağa yatınca, etrafında dişi vampirler görünmeye başlar. Vampirlerden biri, Jonathan'ın haç kolyesini bakışlarıyla yok ettikten sonra, Jonathan'ın kanını içmeye ve onunla sevişmeye başlar. Jonathan, bilinci kapalı bir şekilde yatakta uzanırken Dracula sislerin içinden grotesk bir şekle bürünerek odaya girer. Dracula'nın öfkesiyle karşılaşan dişi vampirler Jonathan'tan uzaklaşır. Dracula elinde tuttuğu bebeği, kanını içmeleri için dişi vampirlere teslim eder.

Devam eden sahnede, Dracula'nın hizmetinde olan köylülerin şatonun dehlizindeki toprakları kutulara doldurduğu görülür. Bunun ardından ise Dracula'nın Londra'ya olan yolculuğu başlar. Sahne fırtınalı bir gecede, dalgalar içinde ilerleyen bir gemi görüntüsüyle devam eder. Gemi Londra'ya ulaştığında Dracula'nın, goril ve kurt adam melezi bir yaratık

görünümünde Lucy'nin ve Mina'nın kaldıkları malikanenin bahçesine geldiği görülür. Lucy, Dracula'nın çağrısı karşısında hipnotize olarak bahçeye gitmektedir. Bu sırada şiddetli fırtınanın gürültüsü yüzünden uyanan Mina, Lucy'nin yatağında olmadığını fark ederek bahçeye çıkar. Mina bahçeye ulaştığında, Dracula'nın Lucy ile seviştiğini, aynı zamanda Dracula'nın Lucy'nin boynunu ısırdığını görür. Dracula ise Mina'nın geldiğini fark edince kendisini gizler.

Sonraki gün Dracula Carfax Manastırı'nda, içinde Transilvanya'dan gelen toprakların olduğu kutudan gençleşmiş bir görüntüyle uyanır. Bu kez Londra'nın kalabalığındaki diğer erkeklere benzer bir kıyafet giymiş olan Dracula, Mina'yı takip ederken görülür. Bir dükkandan çıktığı sırada Mina'nın karşısına çıkan Dracula, kendisini Szekely Prensi Vlad olarak tanıttıktan sonra, Mina'yı birlikte sinematograf izlemeye ikna eder. Sinema salonuna gittiklerinde, Dracula Mina'yı kenara çekerek ona Romence konuşur ve onun kontrolünde olan vahşi kurtlardan birini gösterir. Bu olaylar Mina'da, Dracula'yı geçmişten bu yana tanıdığına dair bir hissiyatı ortaya çıkarır.

Mina, Dracula'nın eşliğinde malikaneye döndüğünde, Carfax Akıl Hastanesi'nin doktorlarından ve Lucy'nin taliplerinden biri olan Jack Seward, o sırada Arthur Holmwood ile nişan hazırlığında olan Lucy'yi görmek üzere malikaneye gelir. Doktor Seward, Lucy'yi muayene ettikten sonra Lucy'nin ruhsal bir sorunu olabileceğini, bu yüzden kendi hocası Abraham Van Helsing'e telgraf çekeceğini söyler. Devam eden sahnede, Jonathan Harker'ın, Dracula'nın şatosunda, duvara zincirlenmiş hâliyle hâlâ Transilvanya'da olduğu görülür. Güçten düşmüş ve hasta görünen Jonathan'ın etrafındaki dişi vampirler, Jonathan'ın kanıyla beslenmektedir.

Doktor Seward'ın çağrısıyla Londra'ya gelen Van Helsing, Lucy'nin boynundaki ısırık izlerini görür görmez acilen kan nakli yapılması gerektiğini söyleyerek o sırada odaya giren Arthur Holmwood'un kolundan aldığı kanı Lucy'ye aktarır. Aynı gece Van Helsing Doktor Seward, Arthur Holmwood ve Quincey Morris'e, Lucy'nin kanıyla beslenen bir canavarın olduğunu açıklar. Sonraki gün Jonathan Harker'ın, Dracula'nın şatosundan kaçmaya çalıştığı görülür. Jonathan, şatonun duvarından inmeye çalışırken nehre düşer. Yaralı bir şekilde kaçmaya devam eden Jonathan, gecenin karanlığında karşısına çıkan bir kiliseye sığınır. Aynı

gün, Mina'nın Dracula ile bir restoranda içki içtiği görülür. Dracula, gözyaşları içinde Elizabetha'nın öldüğü günü anlattıktan sonra Mina'yı öper ve birlikte dans ederler.

Karakterlerin Transilvanya ile Londra arasındaki eylemlerini gösteren sahnenin ardından Mina'nın, Romanya'daki bir kiliseden kendisine gönderilen bir mektubu okuduğu görülür. Mektupta Jonathan'ın güvenli bir şekilde kilisede olduğu, ancak Mina'nın hayatından endişe duyduğu için en kısa zamanda yanına gelmesini istediği yazmaktadır. Mina vakit kaybetmeden kiliseye gider. Jonathan ve Mina, kilisede evlendikten sonra Londra'ya dönerler. Ancak onlar henüz Londra'ya ulaşmadan, eşzamanlı olarak gösterilen sahnede Lucy'nin öldüğü anlaşılır.

Van Helsing, Doktor Seward, Arthur Holmwood ve Quincey Morris hasta bir şekilde yatan Lucy'nin odasında beklemektedir. Bu sırada Lucy, Quincey'yi yanına çağırarak onu öpmek istediğini söyler. Lucy vampir dişlerini çıkararak, eğildiği sırada Quincey'nin boynuna saldırmaya çalışır ancak onun bu girişimi Van Helsing tarafından engellenir. O gece Doktor Seward, malikanenin önünde silahıyla nöbet tutarken Dracula goril formunda ortaya çıkar. Dracula, doktoru yere düşürdükten sonra doğruca Lucy'nin odasına ilerler. Odaya girdiğinde kurt formunda görünen Dracula, Lucy'nin boynunu parçalayarak onu öldürür.

Mina ile Jonathan'ın Londra'ya döndüğü gece, Van Helsing, Doktor Seward, Arthur Holmwood ve Quincey Morris Lucy'nin mezarına giderler. Van Helsing tabutu açtığında, diğerleri Lucy'nin orada olmadığını görerek şaşırırlar. Benzer şaşkınlığı göstermeyen Van Helsing, Lucy'nin bir vampire dönüştüğünü ve ruhunun kurtulması için öldürülmesi gerektiğini söyler. Bu sırada Lucy, elinde küçük bir çocukla mezarlığa gelir. Van Helsing ve ekibi, artık bir vampire dönüştüğünden emin oldukları Lucy'nin karşısına geçerler. Lucy, Quincey'nin üzerine yürüdüğü sırada Van Helsing elindeki haç ile öne çıkar. Haçı gören Lucy, korkarak tabutuna girer. Hemen ardından Quincey, Van Helsing'in talimatıyla, Lucy'nin göğsüne kazık sapladıktan sonra vampirin başını gövdesinden ayırır.

Sonraki sahnede Van Helsing'in, Jonathan ve Mina bile birlikte restoranda yemek yedikleri görülür. Jonathan, Van Helsing'e Dracula'nın Carfax Manastırı'nda saklandığını ve vampirin Transilvanya'dan getirdiği toprakların orada tutulduğu bilgisini verir. O gece Van Helsing, artık Jonathan'ın da dâhil olduğu ekibiyle, manastıra girerek orada buldukları kutulara

kutsal su döküp toprakları etkisizleştirmeye başlar. Van Helsing ve ekibinin eylemleri sürerken, diğer taraftan Doktor Seward ise Mina'yı güvende tutmak için onunla birlikte akıl hastanesine gider. Mina hastanede, Jonathan Harker'dan önce Transilvanya'ya gittikten sonra aklını yitirerek Dracula'nın kölesi hâline gelen Renfield ile karşılaşır. Renfield Mina'ya, efendisi Dracula'nın ona zarar vereceği konusunda uyarır. Kölesinin bu hatasını karşılıksız bırakmayan Dracula aynı gece, sis formunda hastaneye girerek Renfield'i öldürür. Dracula daha sonra hastanedeki odasında yalnız başına bekleyen Mina'nın yanına gider. Dracula bu karşılaşmada Mina'ya bir vampir olduğunu açıklar. Buna karşılık Mina, Dracula'yı çok sevdiğini ve onunla birlikte olmak istediğini söyler. Dracula, Mina'yı vampire dönüştürmek üzere tırnağıyla göğsünde bir kesik oluşturur ancak vampirin tereddütlerine rağmen Mina, Dracula'nın göğsündeki kanı içer.

Bunlar olurken Van Helsing ile ekibi Mina'nın odasına girdiklerinde Dracula devasa bir yarasa suretine bürünür. Vampir, Van Helsing'in kendisine gösterdiği haç figürünü nefesiyle yakarak etkisiz hâle getirir. Bu sırada Mina ile Dracula'nın aynı yatakta olduğunu gören Jonathan ise silahıyla Dracula'yı vurur. Ardından Van Helsing öne çıkarak elindeki kutsal su şişesini vampirin üzerine boşaltır. Saldırılar karşısında odanın karanlığına gizlenen Dracula, bedenini onlarca fareye dönüştürerek kaçmayı başarır. O gece Mina hastalanır. Van Helsing, Mina'nın vampire dönüşme sürecinin başladığını, aynı zamanda bu süreçte Mina'nın Dracula ile telepatik bağlantıları olduğunu fark eder. Mina'yı hipnotize ederek, Dracula'nın Transilvanya'ya döndüğünü öğrenen Helsing, Mina'yı da yanlarına alarak Jonathan Harker, Doktor Seward, Arthur Holmwood ve Quincey Morris ile birlikte Transilvanya'ya giden bir trene binerler. Yolculuk sırasında Arthur'a gelen bir telgraf aracılığıyla Dracula'nın güzergâhını değiştirdiği öğrenirler. Bunun üzerine Van Helsing ise Varna'ya ulaştıklarında, gruptan ayrılarak, yola Mina ile birlikte devam etme kararı alır.

Van Helsing, yolculuk sırasında Mina'nın vampire dönüşmesinin büyük ölçüde tamamlandığını fark eder. Nitekim yolda mola verdikleri sırada Mina, Van Helsing'i ısırmaya çalışır. Van Helsing bu saldırıyı cebinden çıkardığı kutsal ekmekle engeller. Kutsal ekmek Mina'nın alnına değdiğinde, Mina acı çekerek irkilir. Bu sırada Dracula'nın dişi vampirleri, onların bulunduğu yere gelerek Mina'yı etkilemeye çalışırlar. Van Helsing bulundukları toprağı kutsayarak vampirlerin kendilerine zarar vermesini engeller. Vampirler Helsing'in aracını

çeken atları öldürerek oradan uzaklaşır, ancak o gece Dracula'nın şatosuna ulaşan Van Helsing gizlice şatoya girerek, o sırada uyumakta olan dişi vampirlerin kafalarını keserek onları öldürür.

Ertesi gün, Dracula'nın içinde gizlendiği kutuyu taşıyan at arabasının şatoya doğru ilerlediği görülür. Güneşin batmasına dakikalar kala Jonathan, Arthur, Doktor Seward ve Quincey atlarıyla Dracula'nın peşindedir. Ekip, at üzerinde ilerlerken silahlarıyla önlerindeki sürücüleri vurarak aracı durdurmaya çalışır. Şatonun önünde bekleyen Mina, Dracula'nın yaklaştığını görünce vampir güçlerini kullanarak fırtına çıkarır. Dracula'yı taşıyan at arabası şatonun girişine ulaştığı sırada ekip aracı durdurmayı başarır. Jonathan hiç vakit kaybetmeden, aracın üzerine çıkarak Dracula'nın saklandığı kutuyu açar. Kutudan çıkan Dracula Jonathan'ı arabadan uzaklaştırır ancak Jonathan son anda elindeki bıçakla vampirin boğazını kesmeyi başarır. Jonathan'ın ardından Quincey elindeki kazığı vampirin kalbine saplar ancak Dracula'nın darbesiyle kendisi ölür. Dracula'nın yaralandığını gören Mina, elindeki tüfeği nişanlısına ve ekibin diğer üyelerine doğrulttuktan sonra Dracula ile birlikte, onun dört yüz yıl önce vampire dönüştüğü tapınağa girer. Dracula tapınaktaki haç figürünün önüne uzanır. Mina, Dracula'nın isteği üzerine oradaki kılıcı vampirin göğsüne saplar. Mina ağlayarak Dracula'yı öptükten sonra, onun ruhunu kurtarmak için başını gövdesinden ayırır. Film Dracula'nın ruhunun tapınağın tavanına ulaşıp, dört yüz yıl önce ölen Elizabetha'nın görüntüsüyle buluşmasıyla sona erer.

Filme canavar kuramı çerçevesinden bakıldığında, ilk olarak canavarın farklılığın sınırında, bir "öteki" olarak konumlandığını görmek mümkündür. Filmin giriş sekansında Dracula, Elizabetha'nın intiharının ardından Hıristiyanlığı reddederek vampire dönüşmektedir. Dracula'nın vampir hâli ilk olarak, dört yüz yıl sonra şatosuna gelen Jonathan Harker ile karşılaşmasında görülür. Metrelerce uzunlukta peleriniyle ve topuz saçlarıyla tasvir edilen Dracula alışılmışın dışında uzun tırnakları olan, çok yaşlı bir karakterdir. Abigail B. Bloom (2010: 178) Dracula'nın yaşlı ve çirkin bir bedenle gösterilmesinin, canavar anlatılarındaki doğal olmayan (*unnatural*) ve insanlık dışı (*inhuman*) olguların insan bedeninde birleştiği tasvire örnek olduğunu ifade etmektedir. Böylece canavarın bedensel farklılığının, "korku" duygusunu ortaya çıkaran unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Vampirin bir ölüyü andıracak kadar solgun olan teni, ona bakan kişi üzerinde huzursuzluğa sebep olur. Bu konu aynı zamanda Kristeva'nın (2018: 14) "iğrençlik" yaklaşımıyla da örtüşmektedir; canavarın normalliğin

dışındaki görünümü Harker'ın benliğini tehdit altında hissetmesine sebep olarak, korku duygusunu harekete geçirir. Bununla birlikte, Dracula'nın bedensel farklılığı, yalnızca vampir görünümüyle sınırlı kalmaz. Londra'ya ulaşmasının ardından başlayan sahnede Dracula, malikanenin bahçesinde Lucy ile sevişirken vahşi bir "kurt adam" suretinde gösterilir. Van Helsing ve ekibiyle olan karşılaşmasında ise fareye ve sis formuna dönüşen Dracula, bu tür somut görüntülerle farklılığın sınırlarında belirgin olarak konumlanır. Bununla birlikte, Dracula'nın bedensel ötekiliği film anlatısının korku atmosferini pekiştirirken, aynı Dracula'nın Mina ile karşılaştığı sahnelerde insancıl yönleriyle öne çıkması, canavarın konumuna dair çok yönlü bir sorguyu gerektirir.

Dracula Londra'nın kalabalık caddesinde yürüyen Mina'nın karşısına ilk çıktığında, şık giyimli ve genç bir beyefendi olarak görünmektedir. Ayrıca, kurbanlarının kanlarını içtikten sonra Transilvanya'daki yaşlı bedeninden kurtulan vampirin tehditkâr ve yıkıcı eylemleri Mina'nın etrafındayken gerçekleşmemektedir. Bu konuda Bloom (2010: 179), Coppola'nın filmde Dracula'nın farklı yönlerine yer vererek, canavar anlatısını çeşitlendirdiği yorumunu yapar. Yazarın bu konuya getirdiği yaklaşım ise Dracula'nın film anlatısındaki ikircikli temsilinin, izleyici üzerinde yönlendirici bir rol üstlenebileceği üzerinedir. Söz gelimi Dracula, cinselliğe meraklı olan ve birden fazla erkekle flört etmekte sorun görmeyen Lucy'nin karşısına şeytani ve hayvansı suretiyle çıkarken, Mina'nın karşısında modern ve insancıl yönleriyle tasvir edilir. Dolayısıyla filmde Dracula'nın kadın kurbanlarından biri olan Lucy'ye karşı zarar verici eylemleri canavarı korku unsuruna yakınlaştırırken, Mina ile birlikteyken sergilediği görünümleri ile eylemleri canavarı bu işlevden uzaklaştırır. Bu noktada, film anlatısında Dracula'nın insancıl yönleriyle birlikte tasvir edilerek canavarın "öteki" ve "dışarıda" konumunun muğlaklaştırıldığı, ayrıca filmin ait olduğu korku türünün sınırlarının genişletildiği yorumu yapılabilir.

Filmde Dracula'nın ötekiliği, aynı zamanda canavarın ihtimalin sınırlarını denetlediği görüşünü belirginleştirmektedir. Canavar kuramına göre, korku film anlatılarında canavarın bedeni ile davranışları kültürel yapı içindeki ideolojik sınırları gösterebilmektedir. Diğer taraftan bu sınırların tek yönlü olmadığını, sınırların hem canavara karşı olan sınırları hem de canavarın kendisinin içinde bulunduğu sınırları belirgin kılabildiğini hatırlatmak gerekir (Cohen, 1996: 12). Bu konuyla ilgili olarak Bloom (2010: 181), Viktorya Dönemi'ndeki

toplumsal baskıya yönelik durumların film anlatısında önemli bir rolü olduğuna dikkat çekmektedir. Sözü geçen tema aynı zamanda, filmin uyarlandığı romanda da görülebilmektedir. James Goho (2014: 168), benzer düşünceyi destekleyerek, Viktorya toplumunda egemen olan cinsiyet rollerine bakışın yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan "Yeni Kadın (*the New Woman*)" hareketiyle değişmeye başladığını, *Dracula* romanında yer alan kadın vampirlerin cinsellik bakımından saldırgan ve şeytani yönleriyle tasvir edilmesinin ise bu dönemin cinsellik endişelerine (*sexual anxiety*) yönelik bir imayı barındırdığı eleştirisini yapmaktadır.

Yüzyılın sonunda, Viktorya toplumunda kadının erkek karşısındaki konumunu sorgulayan tartışmalarla başlayan Yeni Kadın Hareketi, ilk olarak Sarah Grand ile Maria Louise Ramé'nin yazılarında, daha sonra Henry James, Tom Hardy, George Meredith gibi dönemin önde gelen yazarların eserlerinde sanatsal boyuta taşınmıştır. Bu hareketin edebi boyutunu temsil eden "Yeni Kadın Romancıları (*the New Women Novelists*)" geleneksel dişil rollere karşı çıkan, yaşamak için çalışmayı seçen ve başka pek çok biçimlerle feminist kaygıyı açık eden kadın kahramanların yer aldığı romanlar yazarak, konunun okuyucular ile eleştirmenler arasında popülerleşmesini sağlamışlardır (Cunningham, 1978: 3). Bu konuyu Dracula anlatısıyla ilişkilendirmeye değer kılan durum ise romandaki Mina karakterinin o dönemin edebiyatındaki Yeni Kadın temsillerinden birine örnek teşkil etmesidir. Carol Senf (2018: 120), Viktorya döneminde Yeni Kadın hareketinin eğitimci ve mesleki kurumlardaki reformların sonucunda kadınların daktilo yazıcısı olabildiğine dikkat çekerek, bu konuyu roman anlatısında Mina'nın Lucy'e yazdığı mektubunda Yeni Kadın mesleği olarak daktilo yazıcısı olabileceği ifadesiyle ilişkilendirir. Nitekim hem romanda hem de filmde Mina, Londra yaşantısında kendi eylemlerini belirleyen, dönemin stenograf gibi modern aletlerini kullanabilen ve erkek karakterlerle birlikte olay örgüsünün merkezinde yer alan bir karakter olarak görünür. Öte yandan Senf (2018: 121), Stoker'ın romanda Mina ile Lucy aracılığıyla dönemin Yeni Kadın hareketini desteklediği veya cinsellik rollerine yönelik değişen bakışın kötülüğüne vurgu yaptığı konusunun sorgulamaya açık olduğuna dikkat çekmektedir. Ancak her iki durum da, sözü geçen kültürel yapının tezahürünün romandaki kadın karakterler üzerinde görülebileceğini göstermektedir.

Konuya film anlatısı ve canavarın konumu çerçevesinden bakıldığında, filmin olay örgüsünde Viktorya toplumunun muhafazakâr cinsellik anlayışına yönelik belirgin tezahürlerin

yer aldığı görülmektedir. Bu noktada Lucy, filmde canavarın sınırların ihtimalini denetlemesine olanak sağlayan ilk karakter olarak öne çıkar. Lucy'nin cinselliğe olan merakı, filmin ilk sahnelerinden itibaren vurgulanmaktadır. Lucy'nin Mina ile birlikte *Binbir Gece Masalları* kitabındaki erotik illüstrasyonları inceledikleri sahnede, Lucy cinsel deneyime olan ilgisinden ve isteğinden bahseder. Burada dikkat çeken, bu diyalog sırasında Mina'nın cinselliğe olan isteği ve merakı onaylamamasıdır. Nitekim, Lucy'nin cinselliğe olan merakı, Dracula'nın tecavüzüyle ve vampire dönüştürülmesiyle sonuçlanır. Dracula'nın, yaşadığı dönemin kuralları dışında hareket eden karakteri vampire dönüştürmesi ise Cohen'in, canavarın bazı anlatılarda toplumdaki sosyal alanları sınırlayan ve toplumu kontrol eden sistemi doğallaştıran "çoban" benzeri bir rol üstlendiği görüşüyle örtüşmektedir (1996: 12).

Canavarın var olan sosyal düzenin ve kuralların sarsılmasında edindiği sınırlayıcı işlevi yalnızca kadın karakterlerle sınırlı değildir. Mina'nın nişanlısı Jonathan, Dracula'nın şatosundan kaçmaya çalışırken, bir kadın sesinin çağrısına kulak vererek odalardan birine girer. Odadaki yatağa uzandıktan sonra etrafında beliren dişi vampirlerin büyüsüne kapılan Jonathan'ın kadınlarla birlikteliği, vampirlerin vücudunda kesikler açarak kanıyla beslenmelerine sebep olur. Öte yandan filmde Mina karakterinin Dracula'ya kendi isteğiyle yakınlaşması, Senf'in Yeni Kadın'ın roman anlatısında ikircikli bir konumu olduğu düşüncesiyle benzerlik göstermektedir (2018: 121). Dracula, Carfax Akıl Hastanesi'nde kaldığı odaya geldiğinde Mina'yı vampire dönüştürmek üzereyken duraksayıp kararını gözden geçirir, ancak Mina, vampire dönüşmek ve onunla sonsuza dek mutlu yaşama arzusunu dile getirince Dracula ikna olur. Bloom (2010: 183), Mina'nın bu eyleminin Viktoryen toplumunun ahlâk sınırlarından uzaklaştığı düşüncesini güçlendirdiğini, Mina'nın Dracula ile tutkulu bir cinsel birliktelik isteğiyle bu durumun pekiştiğini belirtir. Filmde canavar ile kadın kurban arasındaki bu durum, Dracula anlatısının Yeni Kadın hareketi karşısındaki muğlak konumuna dair sorguyu güçlendirir.

Filmde canavarın sosyal düzenin ve kuralların sarsılmasına dair üstlendiği anlamlardan bir diğeri, doksanlı yıllarda A.B.D toplumunda artan AIDS hastalığına yönelik endişe ve korku ortamıdır. Bloom (2010: 183) vampir anlatılarının salt unsurlarından biri olan "kan" kavramı aracılığıyla, yalnızca Coppola'nın filminde değil, aynı zamanda roman anlatısında dönemin hastalık endişelerine dair anlamların barındırdığını aktarmaktadır. Yazarın

Dracula romanı üzerinden kurduğu anlamsal ilişki, dönemin Viktorya toplumunda kan transferi aracılığıyla frengi hastalığının bulaşması konusundaki endişe ile korkulara yöneliktir. Diğer bir deyişle, Dracula anlatısında ısırılma ve kan transferi aracılığıyla vampirleşme konusu, Stoker'ın eseri yazdığı dönemin salgın hastalık endişesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu anlamsal bağ, aynı zamanda Coppola'nın filminin gösterime girdiği doksanlı yıllarda yaygın olan AIDS endişesiyle benzerlik gösterir. Dracula kan transferi aracılığıyla bulaşan frengi ve AIDS gibi hastalıklara karşı uyarıcı bir işlev üstlenir. Canavarın sosyal düzenin ve kuralların sarsılmasının sonuçlarını temsil eden bu işlevi, önceki yıllarda Nina Auerbach tarafından da vurgulanmıştır. Auerbach (1997: 175), ABD'de 1980'lerin başında AIDS salgınının geniş bir şekilde kamusal alanda yer bulduğunu ve sinemadaki vampir anlatılarının bundan etkilendiği bilgisini aktarmaktadır. AIDS hastalığının kan aracılığıyla bulaştığı bilgisi, Dracula anlatılarının "*Kan Yaşamdır!* (*The blood is the life*!)[61]" gibi belirgin imalarını pekiştiren ayrıntılardandır.

Coppola'nın filmindeki "kan" vurgusunun Dracula'nın canavarlığını ve korku işlevini besleyen bir yönü olduğu düşünülmektedir. Dracula, diğer filmlerde olduğu gibi, bu film anlatısında da vampirliğin kaynağı olarak yer alır. Canavar, kadın kurbanlarına kendi kanını içirerek onları Transilvanya'daki şatosunda olduğu gibi, gelinleri hâline getirebilmekte veya Lucy'ye yaptığı gibi, onların kanlarını içerek vampirleştirebilmektedir. Bu sebeple Dracula'nın filmdeki bu tür arzularıyla eylemlerini, onun canavarlığını ima eden unsurlar olarak görmek gerekmektedir. Ne de olsa, Dracula dört yüz yıl önce ölen eşi Elizabetha olarak gördüğü Mina'yı gelini yapmak amacıyla karşısına çıkan insanları öldürmekten veya onları vampire dönüştürmekten kaçınmamaktadır. Böylece canavar, insani yönleriyle öne çıktığı anlatıda bile kendi çıkarları uğruna kötücül ve yıkıcı eylemlerini sürdürür.

Dracula Londra'da yaşayan insanların kanlarını içtikten sonra onları vampire dönüştürerek, bu karakterlerin başka insanların kanlarıyla beslenmesine sebep olur. Canavarın kurbanlarını vampire dönüştürmesi yalnızca bedenleri üzerinde değil, aynı zamanda ruhları üzerinde de kontrol sahibi olduğunu gösterir. Çünkü filmin başında Dracula, karısı intihar ettiği için ruhunun lanetlendiğini ve bu yüzden asla Cennet'e gidemeyeceğini öğrendikten sonra

[61] "*Kan yaşamdır*!" ifadesi ilk olarak Dracula romanında, vampirin kölesi hâline gelen Renfield karakteri tarafından aktarılır (Stoker, 2011: 152). Auerbach (1997: 175), dönemin ABD toplumunda artan AIDS endişesi sebebiyle, "kan" unsurunun başta Dracula olmak üzere, sonraki vampir filmlerinde öne çıktığını belirtir.

kılıcını haç heykeline saplayarak, oradan akan kanı içmektedir. Tanrı'yı ve Hıristiyan öğretilerini reddettikten sonra vampire dönüşen Dracula, tıpkı eşi gibi ruhu lanetlenmiş, Cennet'in kapıları üzerine kapanmış bir karakterdir. Bu nedenle Dracula'nın Londra'dayken vampire dönüştürdüğü her kurbanı, canavarın kaderiyle yüzleşmektedir. Filmde canavar ile din olgusu üzerinde şekillenen bu anlam, bir kez daha Timothy Beal'in canavar kuramına bağlaşık işlev sunan çalışmasındaki ifadelerini tekrarlamayı gerektirir. Beal (2020: 298) korku anlatılarında canavarın yalnızca insanların toplumsal yaşayışındaki düzene yönelik değil, aynı zamanda Tanrı'nın veya tanrıların düzenine yönelik bir tehdit unsuru olarak görülebileceğine dikkat çekmektedir. Böylece canavar, yalnızca toplumu bir araya getiren insanların düşmanı olmakla kalmaz, Tanrı'nın da bir düşmanı olarak konumlanır. Dolayısıyla korku filminde bu tür bir anlatı Tanrı'nın insanların yanında olduğu, canavarın ise Şeytan'ın veya Kaos'un yanında konumlandığı, bu sebeple de cezalandırılarak Cehennem'e gönderilmesi gerektiği manasını kurar. Diğer bir deyişle, korku anlatılarında canavar şeytanlaştırıldığında[62] (*demonizing*) Tanrı her zaman insanların yanında konumlanmaktadır. Dolayısıyla Dracula, bir kez daha Hıristiyanlık düşüncesinin yok edilmesi gereken bir düşmanı olarak görünür.

Filmde metinler arasılığın ilk tezahürü ise, yapımın uyarlandığı eser ile yazarının ima edildiği başlıkla belirginlik kazanmaktadır. Yapımın adı olan "*Bram Stoker's Dracula*", roman ve yazar arasında ana-metin ile alt-metin ilişkisinin kurulduğu, böylece göndergesel bir anlam etkileşiminin kurulmasına aracılık eden bir göngerge biçimi olarak yer alır. Film başlığında kurulan göndergesel ilişki, Coppola'nın film anlatısında Dracula'nın esas kaynağına yakın bir konumu amaçladığı anlamını güçlendirir[63]. Bu konuda Margaret Montalbano (2004: 386) Coppola'nın film anlatısında mümkün olduğunca romana sadık kalmayı amaçladığına yönelik beyanları olduğu bilgisini aktarmaktadır. Bununla beraber, filme yönelik metinlerarası bir

[62] Beal (2020: 298) canavarın şeytanlaştırılmasını açıklarken "demonizing" kelimesini kullanır. Kelime, İngilizce olarak "Bir kişiyi veya bir şeyi tehditkâr ve kötücül görünecek şekilde temsil etmek" anlamı taşımaktadır. Çalışmada "şeytanlaştırmak" olarak kullanılan kavram, folklorik anlatılardaki canavarlardan biri olan Şeytan ile sınırlandırılmamakta, korku anlatılarında yer alan bütün canavar karakterlere yönelik kapsayıcı bir nitelemeyi barındırmaktadır.

[63] Bu konuda Erus (2005: 26-27) 1990'lı yıllarda, Hollywood sinemasında yapılan klasik edebi uyarlamalarda film başlığına yazarı dâhil etme pratiğinin yaygın olduğunu belirtmektedir. Yazara göre bu dönemde yazar isimlerinin film başlıklarında kullanılması bu filmleri daha önceki uyarlama yapımlardan ayırmakta, aynı zamanda da orijinal kaynağa dönüşün bir göstergesi hâline getirmektedir.

incelemeyle, Coppola'nın iddiasını hem güçlendiren hem de muğlaklaştıran birtakım unsurları saptamak olasıdır.

Filmdeki bakış açısı kullanımları, ana-metin ile alt-metin etkileşimini vurgulayan konulardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bakış açısı konusunun uyarlama ve metinlerarasılık çalışmaları için önem taşıdığını söylemek mümkündür. Bir romanda bakış açısıyla, olay örgüsünün okura kimlerin gözünden ve hangi düzeyde ulaşacağının sınırları belirlenmektedir. Benzer seçimler sinemada ise kamera merceğinin konumuyla ve ses teknolojisinin kullanımıyla yapılır. Erus (2005b: 236) romandaki ve sinemadaki bakış açılarının sınırlarıyla potansiyellerinin, romanın sinemaya uyarlanması sürecinde öne çıkan sorunlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Nitekim yazılı bir anlatı formu olan romanda olaylar birincil kişi, her şeyi bilen, iç monolog gibi bakış açılarıyla aktarılırken, görsel ve işitsel araçlara bağlı olan sinemada bakış açıları öznel kamera açısı, nesnel kamera açısı ve üst-ses aracılığıyla sağlanabilmektedir (Chatman, 2008: 149). Önceki filmlerden farklı olarak, *Bram Stoker's Dracula* filminde bakış açısı konusuna değinmeyi gerektiren durum ise filmdeki bu unsurun ana-metin ile alt-metin arasında "öykünme (pastiş)" biçimine örnek teşkil etmesidir.

Dracula romanında anlatı, daha önce değinildiği üzere, günlük, mektup, fonograf kaydı ve gazete metinlerinin bir araya getirilerek aktarıldığı "mektup roman (*epistolary novel*)" biçimindedir. Chatman (2008: 158) mektup roman biçiminde yazılan eserlerin yapısını açıklarken, bu metinlerde en az bir anlatıcının yer aldığını ve olayların dolayımsız bir şekilde aktarıldığını ifade etmektedir. Sözü geçen niteliği barındıran *Dracula* romanında ise anlatının "Jonathan Harker'ın Günlüğü", "Mina Murray'nin Günlüğü", "Mina'nın Lucy'ye Mektubu", "Lucy Westenra'nın Günlüğü", "Doktor Seward'ın Günlüğü", "Doktor Seward'ın Arthur Holmwood'a Mektubu", "Van Helsing'in Fonograf Kaydı" ve "8 Ağustos Tarihli Dailygraph Gazetesi Metni" başlıklarıyla aktarılan metinlerden bir araya geldiği görülmektedir (Stoker, 2011: 3-4). Coppola'nın filminde bu anlatım biçimi Jonathan Harker'ın trende günlük yazdığı sahnede, Mina'nın odasında daktiloda mektup yazdığı sahnede, Doktor Seward'ın hastanedeki ofisinde fonograf kaydı yaptığı sahnede, Jonathan Harker'ın Dracula tarafından kendisine gönderilen mektubu okuduğu sahnede ve Dracula'nın Londra'ya gitmek için bindiği geminin kaptanı tarafından seyir defterinin yazıldığı sahnede öznel kamera açıları ve üst-ses aracılığıyla yeniden kurulmuştur.

Romanın bakış açısını belirleyen mektup roman biçiminin Coppola'nın filminde öznel kamera açısı ve üst-ses aracılığıyla aktarılması, ana-metin ile alt-metin arasındaki öykünme biçimine örnek teşkil etmektedir. Metinler arasılığın biçimlerinden biri olan öykünme, metindeki olay örgüsünden çok, eserin anlatım biçiminin dolaylı taklidine yönelik bir kullanım sunar (Aktulum, 2000: 134). Filmde Jonathan Harker, Transilvanya'ya giden trende Mina'ya mektup yazarken bu metin Jonathan'ın sesi aracılığıyla aktarılır. Aynı sahnede, Jonathan kendisine gelen zarfı açtığında, mektubun içeriği izleyiciye Dracula'nın sesiyle okunmaktadır. Böylece Coppola, romandaki bakış açısını sinemaya aktarırken hem görüntüden hem de sesten yararlanmış olur. Nitekim filmde karakterler bahsi geçen mektuplar ile günlük metinlerini yazarken, onların bu eylemleri nesnel ve öznel kamera açılarıyla gösterilir; aynı zamanda bu metinler üst-ses aracılığıyla, metni yazan kişinin sesiyle tekrarlanır. Bu tür kullanımlar ise, ana-metin ile alt-metin arasında bakış açısına yönelik biçimsel bir öykünme ilişkisini açığa çıkarır.

Film anlatısına dair incelemeye metinlerarasılığın odağında devam edildiğinde, Mason'ın kurgusal (*fictional*) ve kurgu-dışı (*non-fictional*) anlatılar arasındaki metinlerarasılığı açıklarken kullandığı "metinlerarası referans" kavramına uygun etkileşimlerin Coppola'nın filminde karşılık bulduğu görülmektedir (2019: 31). Filmde Dracula'nın canavarlığının kökeni, tarihi bir kişilik olan Vlad Dracula (Vlad Tepeş, Kazıklı Voyvoda) ile ilişkilendirilir. Bu anlatıyla filmdeki canavar, bilindik Dracula anlatılarındaki salt korku işlevi barındıran vampir temsilinden uzaklaşarak, aynı zamanda insancıl kökeni ve nitelikleri olan melez bir kimliğe bürünür. Ayrıca film bu yönüyle, Genette'in üst-metinsellik sınıflandırmasına uygun bir yapı sunar (1997: 4). Nitekim filmde canavarın insancıl bir kökeni olduğuna dair anlatının varlığı, anlamsal dönüştürüm gereği, metinlerarasılığın sınırlarını romanın dışına taşırmaktadır.

Daha önce aktarıldığı üzere, yetmişli yıllarda kurgusal bir vampir karakteri olan Dracula'nın Eflak hükümdarı ve aynı zamanda aile ismi "Dracula" olan Kazıklı Voyvoda ile bağına değinen akademik çalışmalar, Hollywood korku sinemasında Dracula anlatısının dönüşümünde etkili olmuştur. Vampirlikle temsil edilen canavar anlatısının insan kökeniyle tarihin içine yerleştirilmesi, Hollywood korku sinemasında, ilk kez Dan Curtis'in *Dracula* (1974) filminde görülmektedir. Ayrıca bir kez daha Curtis'in filminin, *Blacula* (1972) yapımıyla birlikte, sonraki Dracula filmlerinde kullanılan "reenkarnasyon geçiren sevgili" temasına öncülük ettiğini hatırlatmakta fayda vardır. Bu noktada, Coppola'nın filminin hem

canavarın kökenine yönelik referansları hem de sözü geçen temayı barındırması, film ile Curtis'in Dracula versiyonu arasında bir üst-metinsellik ilişkisi olduğunu göstermektedir. Öyle ki, Curtis'in film anlatısında olduğu gibi, Coppola'nın filminde de Dracula'nın vampire dönüşmeden önceki kimliği, Transilvanya'ya saldıran Müslüman Türk ordusuna karşı savaşan Kazıklı Voyvoda adındaki hükümdar olarak tasvir edilmektedir. Bununla birlikte, Curtis'in film anlatısında Dracula'nın ölen eşinin bedeniyle yeniden hayata dönen karakter Lucy'dir; Coppola'nın filminde ise Elizabetha'nın reenkarnasyon geçirmiş versiyonu olarak Mina karakteri gösterilir.

Görüldüğü üzere, filmde ana-metin ile alt-metin üzerinden kurulan metinlerarası etkileşim yalnızca roman anlatısıyla sınırlı değildir. Lindsey Scott (2013: 121), *Bram Stoker's Dracula* filminde korku ile melodram türlerine ait uzlaşımların ve metinlerarası imaların kullanılması sonucunda, yapımın daha geniş bir izleyici kitlesine ulaştığını ifade etmektedir. Nitekim Coppola'nın filmi, anlamsal dönüşüme uğratılan Dracula anlatısının etkisiyle, izleyiciyi canavara karşı korku ile merhamet duygularını benzer ölçüde hissetmeye zorlamaktadır. Filmde Dracula'nın Lucy ile birlikte olduğu sahnelerde canavarın "korku" işlevi vurgulanırken, Mina'nın yer aldığı sahnelerde ise Dracula, vampire dönüşmeden önceki insan kimliğine yakın bir kişi olarak görünür. Böylece film boyunca Dracula tiksinilen, korkulan ve bu sebeple yok edilmesi arzulanan bir canavar, diğer taraftan merhamet duyulan, empati kurulabilen ve bu nedenle kurtuluşu arzulanabilen bir canavar olarak yer alır.

Coppola'nın film anlatısında Dracula'nın korku ile melodram unsurlarıyla şekillenen melez bir canavar olarak konumlanması, çalışmanın önceki bölümünde *Blacula* filmi üzerine yapılan inceleme sırasında değinilen sempatik canavar (*sympathetic monster*) ve canavarın kadere bağlı sebeplerle canavarlaştığı (*victim of fate*) anlatıyla anlamsal bir ilişkiyi gündeme getirebilir. Bu noktada Lawrence'ın (2008: 51), siyahi istismar filmlerinde klasik canavar karakterlerinin siyahi kökene yerleştirilerek ABD'nin ırksal politikalarına dair kodlarla yeniden üretilen canavar anlatıları için kullandığı "sempatik canavar" olgusunun, yalnızca canavar özelinde bu filmde de karşılık bulduğu söylenebilir. Nitekim korku sinemasında canavarın "sempatik" niteliği, canavarın film anlatısında insancıl yönleriyle öne çıktığı tasvirlerle şekillenir. Bu aynı zamanda canavarın "öteki" ve "dışarıda" konumunun sınırlarını muğlaklaştıran, bu yönüyle canavarın tekinsiz, yıkıcı ve korkutucu işlevini sarsan bir

kullanımdır. Diğer taraftan, *Blacula* örneğinde görülen canavarın kadere dayalı sebeplerle canavarlaştığı anlatıyı Coppola'nın filmindeki canavar anlatısıyla yakınlaştırmak mümkün görünmemektedir.

Filmin giriş sekansında Dracula'nın vampire dönüşmesi, eşi Elizabetha'nın intihar ettiği için Cennet'e gidemeyecek olması sonucu Tanrı'yı reddederek, bulunduğu şapelde haçtan akan kanı içmesiyle gerçekleşir. Böylece Dracula'nın canavara dönüşmesine sebep olan şey, en başta insan kimliğine sahip olan Vlad Tepeş'in kendi isteğiyle Tanrı'yı reddetmesidir. Daha önce aktarıldığı üzere, *Blacula* filmindeyse Mamuwalde'nin canavara dönüşmesi, kendi isteği dışında gerçekleşmektedir. Öyle ki, filmde Mamuwalde, Afrika'daki köle ticaretini sona erdirmek için Dracula'dan yardım istediği için cezalandırılır. Dolayısıyla Coppola'nın filminin, diğer *Blacula* anlatısıyla üst-metinsellik ilişkisi gösterdiği kısım, yalnızca "sempatik canavar" kullanımı üzerinedir.

Bram Stoker's Dracula filminin canavar anlatısı bağlamında önemli olduğu noktalardan bir diğeri, bu dönemde Dracula ile başlayan sempatik canavar anlatısının Hollywood korku endüstrisinde prestij yapımlar olarak yer almasına öncülük etmesidir. Bu görüşü destekleyen isimlerden biri olan Kendrick, Coppola'nın filminin doksanlı yılların Hollywood korku sinemasında yüksek bütçeyle, yıldız oyuncularla ve görkemli gotik fantazyaların ele alınmaya başladığı bir furyanın başlangıcı olduğunu ifade etmektedir (2010: 144). Filmin yakaladığı gişe başarısı, Hollywood stüdyolarını izleyicilerin korku türünden aşina oldukları canavar, kadın kurban, bilim adamı gibi karakterler ile melodram türünden aşina oldukları romantizm odağındaki çatışmalarla ilerleyen duygusal anlatıların bir araya geldiği filmler yapmaya teşvik etmiştir. *Dracula* filminin ardından gösterime giren *Mary Shelley's Frankenstein* (1994, Kenneth Branagh), *Kurt* (*Wolf* , 1994, Mike Nichols) ve *Vampirle Görüşme* (*Interview with the Vampire*, 1994, Neil Jordan) gibi korku yapımlarında stüdyolar, American Zoetrope ile Columbia Pictures'ın Coppola'nın filmindeki yüksek bütçe, yıldız oyuncu ve canavarın korku unsurunu türler arası uzlaşımlarla anlamsal dönüşüme uğratma stratejilerini sürdürmüşlerdir. Ayrıca bu strateji, Steve Neale'ın gerçekmişgibilik kavramı üzerinden türe atfettiği niteliklere de uygun bir yapıdadır. Nitekim filmde Dracula'nın canavar kimliği, korku türünün yerleşik uzlaşımlarına ve izleyici varsayımlarına uygun bir işlevi yansıtırken, canavarın Mina karakteriyle olan ilişkisi filmi melodramın gerçekmişgibiliğine

taşımaktadır. Filmdeki bu farklılık, Neale'ın (2018: 142) sinemada türü daima gelişmeye ve dönüşmeye devam eden bir alan olarak görmesi fikriyle örtüşür. Bu noktada korku türünün belirgin unsurlarının hem izleyicinin aşina olacağı gerçekmişgibiliğin sınırlarında olması hem de bu unsurların endüstriye bağlı olan tür üretiminin dönüşümüne uygun şekillerde yenilik sunması beklenmektedir. Filmde canavarın aşırı makyajlı ve insan dışı tasviri, Dracula'nın şatosu, Dracula'nın kurt ve fare formlarına dönüşmesi, vampir dişleriyle kurbanlarının kanlarını içmesi gibi mizansen unsurları korku türünün uzlaşımlarına ve varsayımlarına uygun kullanımlardır. Diğer taraftan Dracula'nın Mina ile olan ilişkisinde, canavardan çok insan kimliğinin öne çıkması ve Mina'nın kendisini vampire dönüştürme isteğine ilkin şüpheli yaklaşması gibi örnekler, canavarın iyi – kötü çatışmasındaki rolünü muğlak bir boyuta taşıyan ve melodramın sınırlarına geçen bir yapı sunmaktadır.

American Zoetrope ile Columbia Pictures'ın var olan Dracula anlatısını melodramın sınırlarına taşıyarak, filmi daha geniş bir izleyici kitlesine yönelik bir hâle getirmesi, Hollywood korku sinemasındaki canavar anlatıları için dikkat çeken bir konudur. Çünkü Gledhill'e göre (2019: 334) melodram, tür tartışmalarının aktarıldığı başlıklarda değinildiği üzere, tür sinemasında çoğulcu bakışı mümkün kılan alanlardan biridir. Türe çoğulcu bakışı savunarak melodramı türden çok bir kip olarak gören yazar, melodramın farklı izleyicileri bir araya getirme işlevi barındıran ve böylece kitlesel popüler türleri besleyen bir yanı olduğunu ifade etmektedir. Melodramın bu işlevi, Coppola'nın filminde dönüştürülen canavar anlatısında belirgindir. Scott (2013: 121) stüdyonun bu tutumunu, dönemin kadın izleyicilerine yönelik bir pazarlama girişimi olarak yorumlamaktadır. Yazarın bu çıkarımı, sinemada tür kuramına seyirci deneyimi odaklı görüşleriyle katkıda bulunan Williams'ın türe dair görüşleriyle de örtüşmektedir. Hollywood sinemasında korku ile melodram türündeki filmlerin, izleyicinin bedenlerini etkileyen duygusal aşırılıklarla üretildiğini ve bunun toplumsal cinsiyet rollerine dair eleştirel bir ortam sunduğunu ifade eden Williams melodram filmlerinin ağlama, korku filmlerinin ise korkma ve dehşete düşme gibi tepkilerin tetikleyicisi olduğunu aktarmaktadır (2003: 149). Coppola'nın filminde Dracula'nın Lucy'ye, Van Helsing'e ve ekibine yönelik eylemleri, canavarın farklılığın sınırında konumlandığı, daima kaçış hâlinde olduğu ve korkutucu işlevinin devam ettiği bir yapı sunmaktadır. Bu yönüyle filmdeki canavar anlatısı, korku türünün uzlaşımlarını görünür kılmaktadır. Öte yandan Dracula'nın vampire dönüşmeden önce, Transilvanya'yı işgal etmeye gelen düşmanlarıyla haklı gerekçelerle

savaşması, eşi Elizabetha'nın intiharı üzerine Tanrı'yı reddetmesi ve bunun yanında, vampire dönüştükten sonra kaybettiği eşinin yeniden yaşama döndüğü kişi olarak görülen Mina ile romantik ilişkisi, vampirin korku unsurunu işlevsel kılan canavarlığını geri plana çeken ve Dracula'yı "romantik aşık" konumuna yerleştiren bir anlatıya dönüştürmektedir. Bu yönüyle canavarın korku işlevi, melodramın uzlaşımlarıyla muğlak bir hâle gelmektedir. Ancak filmde Dracula anlatısı üzerinde korku ile melodramın uzlaşımlarıyla gerçekleştirilen türler arası etkileşim, stüdyonun Coppola'nın filmini her iki türün izleyicisine hitap edecek bir şekilde pazarlamasını sağlamıştır.

4.3.5. Dracula: Untold (2014) Filminin Analizi

Sinema izleyicilerinin zihinlerindeki anlamları yeniden harekete geçirmeyi amaçlayan "tutundurma" stratejisinin örneklerinden biri olarak, Universal Pictures bünyesinde çekilen *Dracula: Untold* (2014) senaryosunu Matt Sazama'nın yazdığı, yönetmenliğini ise Gary Shore'un üstlendiği bir yapımdır. Film, stüdyonun geleneksel korku canavarlarını Dark Universe adındaki bütüncül bir anlatı evrenine dâhil ederek canavarlardan oluşan bir sinemasal evren yaratma girişiminin ilk denemesi olması bakımından dikkat çekmektedir. Ayrıca filmin olay örgüsünde, Dracula'nın "süper kahraman" işlevine evirilen konumu, anlatıyı canavarın korku unsuru olarak dönüşümü bağlamında yorumlama noktasında verimli bir boyuta taşımaktadır.

Film, Dracula'nın savaş meydanında Türklerle olan mücadelesinin tasvirinin yapıldığı bir sahneyle başlar. Göğsünde kırmızı bir ejderha armasının belirgin olduğu zırhıyla görünen Dracula, bir Türk askerlerini kazığa geçirirken, üst ses aracılığıyla geçmişi hakkında bilgi verilir. Bu bilgiye göre Osmanlı sultanı 1442 yılında Transilvanya'dan 1000 erkek çocuğu esir alarak, onları kendi ordusuna hizmet eden Yeniçeri askerleri olarak yetiştirmiştir. Osmanlı'nın bu esirlerinden biri olan Kazıklı Voyvoda (*Vlad the Impaler*) ise, savaşçıların arasında üstün yetenekleriyle öne çıkmasına karşın Türklerle birlikte gerçekleştirdiği canavarca eylemlerinden uzaklaşmak için Transilvanya'ya dönmüştür[64]. Bu giriş sekansının ardından film, Dracula'nın

[64] Bu cümlede yer alan "canavarca" kelimesinin, çalışmayı destekleyici bir amaçla seçilmediğini vurgulamak gerekmektedir. Nitekim filmde bu sahne üst-ses aracılığıyla "*Canavarca eylemlerinden bıkan Vlad, geçmişini ölülerle birlikte gömmek ve barış içinde yönetmek üzere Transilvanya'ya döndü (Sickened by his monstrous acts, Vlad came to bury his past with the dead*

askerleriyle birlikte Transilvanya topraklarındaki görüntüsüyle devam eder. Nehir kenarında, askerlerden birinin bulduğu kaskı gören Dracula, kaskın Türk askerlerinden birine ait olduğunu söyler. Düşman ordusunun topraklarında gizlendiğine kanaat getiren Dracula, yanına iki askerini de alarak, atını Türklerin gizlendiğini düşündüğü Broken Tooth adındaki dağa doğru sürer.

Dracula ile askerleri, dağın sarp kayalıklarla çevrili patikasında ilerledikten sonra bir mağaranın önünde dururlar. Bu sırada mağaranın içinden yüzlerce yarasanın çıkarak gökyüzüne uçtuğunu gören Dracula, askerlerine Türklerin içeride gizlendiği bilgisini verir. Kılıçlarını çekerek mağaraya girdiklerinde ilk dikkatlerini çeken şey, mağara zemininin kırılmış kemiklerle kaplanmış olmasıdır. Dracula mağaranın karanlığına yaklaştığında, askerlerinden birinin görünmez bir güç tarafından karanlığa çekildiğini görerek irkilir. Hemen yanındaki askere mağaradan çıkma emri verdikten sonra kendisi de oradan uzaklaşmaya çalışır. Bu kaçış sırasında uzun boylu ve oldukça yaşlı bedeni olan bir vampirin karanlıktan çıkarak diğer askeri yakaladığı görülür. Dracula mağaradan çıkmak üzereyken vampirin darbesiyle yere düşer, ancak kılıcıyla kendisini savunmak için yerde sürünerek mağaradan çıkmayı başarır. Son ana dek peşinden gelmekte olan vampir ise güneş ışığından kaçınarak karanlığa geri döner. Dracula ise atına binerek oradan uzaklaşır.

Devam eden sahnede Dracula'nın bir rahiple birlikte şatonun tapınağına yürüdüğü görülür. Rahip, Dracula'ya mağaradaki yaratığı görmelerinin onlar için tesadüf olmadığını, tarikatındaki herkesin rüyasında o canavarı gördüğünü anlatır. Rahip, tapınaktaki kitabı Dracula'ya göstererek mağaradaki canavarın bir vampir olduğu bilgisini verir. Mağaradaki vampirin bir zamanlar ölümlü bir insan olduğunu söyleyen rahip, bu insanın karanlık güçleri kullanmak için Cehennem'den çağırdığı bir iblisin kendisini kandırması sonucu vampire dönüştüğünü, sonsuza dek sürecek olan bu lanetten kurtulması için ise kendisini özgür bırakacak başka birini bulması gerektiğini açıklar. Bunun üzerine Dracula, rahibe halkının Türklerden yeterince korktuğunu, bu yüzden vampir hakkındaki bilgilerin saklı tutulması talimatını verir.

and returned to Transylvania to rule in peace)/" cümlesiyle ifade edilmektedir. Aktarımda görüleceği üzere, Voyvoda'nın eylemlerinin "canavarca (*monstrous*)" olarak nitelendirilmesi, öznel bir seçimden çok filmdeki monoloğun tekrarına yöneliktir.

Sonraki gün Dracula, eşi Mirena, oğlu Ingeras ve büyük bir kalabalıkla birlikte şatonun salonunda Paskalya kutlaması için bir araya gelir. Herkesin mutlu ve keyifli göründüğü ziyafette, Transilvanya'ya on yıl boyunca huzur sağladığı için Dracula'ya kadehler kaldırılır. Tam bu sırada Türk ordusunu temsil eden Hamza Bey ile askerlerinin şatoya girişiyle kutlamalar yarıda kesilir. Dracula, Hamza Bey'i Osmanlı Devleti'ne ödeyeceği verginin hazır olduğu konusunda bilgilendirir. Buna karşılık Hamza Bey, Osmanlı hükümdarı II. Mehmed'in vergilere ek olarak, ordusuna katılması için 1000 erkek çocuğu istediğini söyledikten sonra orayı terk eder. Devam eden sahnede Dracula'nın atıyla, Osmanlı ordusunun konuşlandığı bölgeye ulaştığı görülür. Transilvanya'nın Prensi Vlad Dracula, Osmanlı'da esir olduğu zamanlarda çocukluk arkadaşı olan II. Mehmed'in karşısına geçerek orduya çocuk esirlerin yerine kendisini almasını teklif eder. Sultan bu teklifi kabul etmemekle birlikte, Dracula'nın çocuğunu da Yeniçeri olarak yetiştirmek üzere kendisine göndermesi gerektiğini söyler. Dracula'nın yanıtını beklemeyen II. Mehmed, elindeki hançerle parmağını kestikten sonra akan kanla önlerinde bulunan belgeyi imzalar.

Bu sahnenin ardından Dracula'nın, oğlu Ingeras ile birlikte ıssız bir arazide kendilerini beklemekte olan Osmanlı askerlerinin yanına gittiği görülür. İkilinin peşinden gelen at arabasından inen Mirana, Dracula'ya çocuklarını Türk ordusuna teslim etmemesi için yalvarmaktadır. Voyvoda oğluyla birlikte Osmanlı askerlerine yaklaşırken, askerlerden biri Dracula'nın çocukken oğlundan daha dirençli olduğunu söyleyerek onlarla dalga geçer. Öfkelenen Dracula, bunu söyleyen askerin kınındaki kılıcı çekerek adamın kollarını keser ve hemen ardından orada bulunan bütün askerleri öldürür. Dracula'nın yanındaki adamlardan biri, yaptığı bu eylemin karşılıksız kalmayacağını, II. Mehmed'in intikam için bütün ordusuyla Transilvanya'ya gelmesine sebep olacağını söyler. Dracula ise orada bulunanlara şatoya dönmeleri gerektiğini emrettikten sonra atına binerek Broken Tooth Dağı'nın yolunu tutar.

Dracula, dağa ulaştığında doğrudan vampirin bulunduğu mağaraya girer. Meşalesiyle karanlıkta ilerlerken örümcek ağlarının ve cesetlerin arasından geçen Dracula, vampirin sesini duyunca kılıcını çeker. Dracula'nın karşısına çıkan vampir, sivri tırnaklarını kılıcın üzerinde gezindirdikten sonra onu tek bir hamleyle uzaklaştırır. Vampir, Dracula'nın mağaradan kurtulmasına rağmen oraya tekrar gelmesinden etkilendiğini, kurbanlarının genelde korku duygusu hissettiğini ancak Dracula'da umut dolu bir hissin olduğunu ifade eder. Dracula ise

vampire Türklerin krallığını tehdit ettiğini, kendisinin yaptığı gibi onları durdurarak halkını ve ailesini kurtarmak istediğini söyler. Vampir, tırnağıyla Dracula'nın boynunda bir kesik açarak uzun diliyle akan kanın tadına bakar. Bunun ardından vampir, yüzyıllar önce bir başkası tarafından canavara dönüştürüldüğünden bu yana Dracula'nın iradesine ve gücüne sahip birini beklediğini söyleyerek kendi bileğini ısırır. Bileğindeki kanı bir kafatasına dolduran canavar, kanı Dracula'ya uzatır. Vampir, Dracula'ya kanını içer içmez insan kanına dair bitimsiz bir arzu duyacağını ancak bu arzuya üç gün dayanabilirse, bu süre boyunca canavarın gücüyle halkını koruyabileceği bilgisini iletir. Dracula halkını ve ailesini Türk ordusundan korumak için vampirin kanını içer. Kanı içtikten sonra bilincini kaybeden Dracula, bir nehir kenarında gözlerini açtığında, ilk olarak parmağındaki gümüş yüzüğün tenini yaktığını fark eder. Ayağa kalktığında ormanda çevresinde hareket eden her şeyin sesini duymaya başlayan Dracula, metrelerce ötesindeki hayvanları da görebilmektedir. Dracula vampirin kanını içtikten sonra edindiği gücün etkisiyle ormanın içinde koşmaya başlar. Bu koşu sırasında onlarca yarasadan oluşan bir forma dönüşebildiğini keşfeder.

Dracula'nın vampir gücünü keşfettiği sırada Türk ordusu şatoya saldırmaya başlar. Transilvanya halkı çaresizlik içinde kaçışırken Türk ordusunun şatonun duvarlarını top atışlarıyla yıktığı görülür. Devam eden sahnede ise Dracula şatonun kapısından tek başına geçerek ordunun karşısına çıkar. Düşman askerlerinin arasına giren Dracula, insan üstü gücünü kullanarak oradaki herkesi öldürür. Tek başına kazandığı zaferin ardından halkının karşısına geçen Dracula, onlara olası saldırılardan korumak için Cozia Manastırı'na gitmeleri emrini verir. Devam eden sahnede, II. Mehmed'in ordusuyla Transilvanya topraklarında ilerlediği görülür. Aynı gece manastırın çadırlarında yattıkları sırada, eşi Mirena'nın boynundaki damarı görünce Dracula'nın kana olan arzusu şiddetlenir. Mirena'ya zarar vermemek için oradan uzaklaşan Dracula soluğu ormanda alır. Orada sakinleşmeye çalışırken kendisini takip eden bir adamın olduğunu fark eder. Ortaya çıkan adam Dracula'nın vampir olduğunu bildiğini söyledikten sonra hançeriyle elini keserek, akan kanı yanında getirdiği kadehe boşaltır. Voyvoda, kana olan arzusuna rağmen kadehe vurarak kan içmeyi reddeder.

Sonraki gün Dracula'nın çadırda yarı çıplak bir şekilde uzandığı görülür. Mirena eşinin yıllar boyunca vücudunda taşıdığı yara izlerinin geçtiğini fark ederek, onu sorgular. Bunun üzerine Dracula eline aldığı bir hançerle çadırın kumaşını keser. İçeriye giren güneş ışığı

Dracula’nın bedenini yakmaya başlar. Mirena, eşinin bir vampire dönüştüğünü anlar. Dracula Mirena’ya kana olan arzusuna iki gün daha sabredebilirse iyileşeceğini, aksi hâlde sonsuza dek vampir olarak kalacağını açıklar.

Dracula, güneş batınca yarasa formuna dönüşerek manastırdan çıkar. Bu sahnede yüzlerce yarasa sürüsünü kontrol eden Dracula, manastıra girmeye çalışan Türk ordusunu öldürmeye başlar. Buna rağmen bir grup Türk askerinin manastıra girdikleri görülür. Askerlerden birkaçı Dracula’nın eşi ile oğlunu manastırın kulesinde sıkıştırdıktan sonra Ingeras’ı rehin alarak Mirena’yı kuleden aşağıya iter. Dracula, Mirena’nın manastırın kulesine tutunmakta olduğunu görünce yarasa formuna dönüşerek eşinin yanına uçar. Ne var ki prensin çabaları yetersiz kalır ve Mirena ile birlikte yere düşer. Dracula’nın kucağında ölmek üzere olan Mirena güneşin doğmak üzere olduğunu fark eder. Bunun üzerine Mirena, Dracula’ya oğlunu ve halkını kurtarmak için kanını içmesi gerektiğini söyler. Dracula göz yaşları içinde sivri dişlerini karısının boynuna geçirir. Eşinin kanını içen Dracula, kalıcı olarak vampire dönüşünce gökyüzü de karanlık bulutlarla çevrelenir.

Artık sonsuza dek bir vampir olan Dracula, manastırın etrafında yaralı insanlara kanını içirerek onları da birer vampire dönüştürür. Devam eden sahnede gök gürültüsü ve şimşeklerin arasında görünen Dracula, kadınlardan ve erkeklerden oluşan vampir ordusuyla birlikte Türklerin karşısına çıkar. Vampirlerin her biri yarasaya dönüşerek veya Türklerin boyunlarına saldırarak onları öldürmeye başlar. Dracula savaş alanında Hamza Bey’i görünce hemen yanına gider. Hamza Bey’in göğsüne kılıcını sapladıktan sonra onu yanındaki çocuk vampirin öldürmesi için bırakır. Devam eden sahnede Dracula’nın II. Mehmed’in bulunduğu çadıra girdiği görülür. Gümüş paralarla dolu bir zeminin üzerinde beklemekte olan II. Mehmed, Dracula’nın oğlu Ingeras’ı ise esir tutmaktadır. Dracula’nın gümüşe olan zaafından haberdar olduğunu söyleyen Sultan, kılıcını çekerek dövüşe hazırlanır. Dracula kılıç dövüşü sırasında etrafta bulunan gümüş paraların tenine temas etmesi sebebiyle zayıf düşer. Dracula yere yığıldığında II. Mehmed eline aldığı kazığı düşmanının göğsüne geçirmeye yeltenir, ancak Dracula yarasaya dönüşerek, ani bir hareketle II. Mehmed’in üzerine çıkar. II. Mehmed’in boynuna saldıran Dracula, düşmanını öldürdükten sonra oğluyla birlikte oradan ayrılır.

Dracula ile Ingeras savaş alanına çıkınca, vampir ordusunun Türk askerlerinin tamamını öldürdüğü görülür. Vampirler son Türk’ü de öldürdükten sonra Dracula’nın oğluna

saldırmaya hazırlanır. Dracula oğluna saldırmaya yeltenen vampirlerden birini eline aldığı bir kazığa geçirerek öldürür. Sayıca fazla olan vampirler kendisine yaklaştığı sırada rahiplerden biri elinde haç figürüyle aralarına girer. Dracula, vampir olmadığı için diğerlerinin hedefi olan oğlunun zarar görmemesi için onu rahibe teslim eder. Rahip ile Ingeras haç figürü sayesinde zarar görmeden oradan uzaklaşırlar. Dracula ise gökyüzüne bakarak ölen eşine oğlunun artık güvende olduğunu söyledikten sonra eliyle karanlık bulutları dağıtır. Dracula'nın bu hareketi, kendisiyle birlikte etrafındaki bütün vampirlerin yanarak ölmesine sebep olur.

Dracula'nın kendisini ve vampire dönüştürdüğü ordusunu yok etmesinin ardından, daha önce Dracula'yı ormanda takip ederek ona kanını sunan adamın yeniden ortaya çıktığı görülür. Adam Dracula'nın tamamen yanmış olan bedeninin başına geçerek, elindeki kesikten akan kanı Dracula'nın ağzına damlatır. Adamın bu eylemi, Dracula'nın gözlerini açmasını sağlar. Sonraki sahnede Dracula'nın günümüz çağında, modern binalarla çevrili kalabalık bir caddede yürüdüğü görülür. Gündüz vakti olmasına rağmen insanların arasında yürüyen Dracula, kaldırımdaki çiçekçiden çiçek almakta olan kadını görünce duraksar. Kendisi gibi modern kıyafetler giymiş olan kadının, Dracula'nın yüzyıllar önce ölen karısı Mirena'ya benzemesi dikkat çeker. Dracula kendisini kadına tanıtınca kadın adının "Mina" olduğunu söyler. İkili kalabalığın arasında konuşarak ilerlerken, Dracula'yı mağarada vampire dönüştüren canavarın genç görünümdeki hâliyle, olan biteni caddenin diğer tarafındaki bir kafeden izlediği görülür. Film vampirin, birlikte yürüyen Dracula ile Mina'nın peşinden gitmesiyle sona erer.

Canavar kuramı çerçevesinde bakıldığında, film anlatısında Dracula'nın korku unsuru olarak belirgin bir dönüşümü söz konusudur. İlk bakışta, Dracula'nın diğer filmlerde olduğu gibi bir "öteki" olarak farklılığın sınırında konumlandığı görülmektedir. Öte yandan bu filmde Dracula'nın ötekiliği, onun temsil ettiği vampir bedeni ile üstlendiği anlam bakımından ikircikli bir yapı sunar. Filmin başında Transilvanya'nın prensi olarak görünen Vlad Dracula, isimsiz vampirin mağarasına gittiğinde, Türk ordusuyla baş edebilmek amacıyla vampirin kanını içmeyi kabul etmektedir. Dracula'nın insan bedeninden vampir bedenine dönüşmesi, ilk olarak Dracula'nın kendine geldikten sonra ormanda koşarken yarasa formuna girmesiyle anlaşılır. Dracula'nın canavarlığının bedensel tezahürünün diğer örneği, ölmek üzere olan eşi Mirena'nın boynundaki kanı içtiği sahnede görülmektedir. Kadının boynundaki kanı içerken dişleri uzayan

ve yüzü insancıl bir ifadeden uzaklaşan Dracula'nın canavarlığı ayrıca onun baş düşmanı II. Mehmed'in boynuna saldırdığı sahnede tekrarlanır. Dracula'nın yarasaya dönüştüğü bu anlar, canavarın doğal olmayan (*unnatural*) ve insanlık dışı (*inhuman*) niteliklerle ötekiliğinin vurgulanmasına örnek teşkil etmektedir. Ancak burada dikkat çeken konulardan biri de, filmde Dracula'yı canavara dönüştüren vampirin bedensel ötekiliğinin Dracula'nın kendisinden daha belirgin olmasıdır.

Yüzyıllardır üzerindeki lanetin kalkması için birini vampire dönüştürmeyi bekleyen isimsiz vampir kel, uzun tırnaklı, gözleri kırmızı renkli ve oldukça yaşlı teni olan bir görünüşe sahiptir. Buna karşılık, Dracula'nın korkutucu görünüşü yalnızca, filmin sonunda kendi isteğiyle güneşin altında yanmasının ardından, isimsiz bir adam tarafından hayata döndürüldüğü sahnede görülmektedir. Gökyüzündeki karanlık bulutları uzaklaştırdıktan sonra kendisiyle birlikte çevresindeki vampirlerin ölümüne sebep olan Dracula'nın yanmış ve kararmış olan ölü bedeni, onun korku işlevini bedensel ötekilikle vurgulayan en belirgin görüntüsüdür. Bununla birlikte Dracula'nın farklılığı, onu vampire çeviren isimsiz vampirin farklılığının önüne geçirecek düzeyde değildir. Bu noktada Kristeva'nın (2018: 14) korkuyu ortaya çıkaran bir olgu olarak gördüğü "iğrençlik" unsurunun Dracula'dan çok onu vampire dönüştüren yaratığın bedeninde karşılık bulduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla Dracula'nın düşmanlarıyla olan mücadelesinin dışındaki insani görünümü, onun bir canavar olarak farklılığın sınırında konumlandığı anlamını muğlaklığa iter.

Korku sinemasında canavar kuramı bağlamında canavarın bedensel dönüşümünü yorumlayan isimlerden biri olan Weinstock, Hollywood filmlerinde canavarın bedensel farklılıkları üzerinden kurulan temsillerin anlamsal ayrımlarının 11 Eylül 2001 sonrası toplumları için sürpriz olmadığını ifade etmektedir (2020b: 365). Çalışmada, Hollywood endüstrisinin tarihsel bağlamda analizinin yapıldığı önceki bölümlerde açıklandığı üzere, dönemin Bush yönetiminin gerçekleşen saldırılar üzerinden kurduğu "biz ve onlar" retoriğini takiben, Hollywood endüstrisi ABD'nin dış politikasında vurgulamaya çalıştığı "terörizme karşı savaş" fikrine destek olacak filmler üretmiştir (Valantin, 2006: 146; Lugo-Lugo, 2015: 9; Kellner, 2013: 59). Buna ek olarak Weinstock (2020b: 365) terörist saldırılarının neden olduğu toplumsal anksiyetelerin etkisiyle, Hollywood korku sinemasındaki canavarların geleneksel kalıplardan çıkarıldığını, artık canavarın herhangi bir kişi olabileceği gibi herhangi bir yerde

ortaya çıkabileceği düşüncesini vurgulayan bir yapıya dönüştüğünü aktarmaktadır. Yazarın bu yaklaşımı, Hollywood korku sinemasında canavarın Soğuk Savaş endişelerinin etkisiyle geçirdiği dönüşüme benzerlik göstermektedir. Öte yandan, 1950'li yıllarda bilim kurgunun türsel kodlarıyla etkileşime giren *The Thing From Another World*, *Invaders from Mars* ve *Invasion of the Body Snatchers* gibi korku yapımlarında canavar, Cohen'in belirttiği gibi, daima ideolojik ve politik temsil gayesiyle, daima bedensel "öteki" ve "dışarıda" olarak konumlanmaktadır (2018: 47). 11 Eylül sonrası Hollywood korku yapımlarından biri olan *Dracula: Untold* filmindeyse canavarın ötekiliğinin, onun korku işlevini öne çıkaran bir düzeyde "olmadığını" vurgulamak gerekmektedir. Böylece, 11 Eylül sonrası Hollywood sinemasında görülen birtakım endüstriyel reflekslerin Dracula'nın korku unsuru olarak dönüşümünde etkin bir yanı olduğunu sorgulamak da faydalıdır. Ayrıca bu durum, aynı zamanda canavar kuramının "korku sinemasında canavarın sosyal ve toplumsal düzeni tehdit eden yapıyla ilişkilendirildiği" görüşünü bazı noktalarda ters yüz etmesi sebebiyle önem taşımaktadır.

Korku sinemasında canavarın ihtimallerin sınırlarını denetlediği yaklaşımı, canavarın film anlatısında var olan sosyal ve toplumsal düzeni tehdit ettiği eylemleriyle veya karakterlerin canavarın sınırlarına girme teşebbüsleriyle belirginleşir. Bu noktada filmde Dracula hem canavara karşı olan sınırların hem de canavarın kendi içinde bulunduğu sınırların ihlaline örnek teşkil etmesi bakımından oldukça karmaşık bir yapı sunar. Filmde canavara karşı olan sınırların ilk tezahürü, Dracula'nın adamlarıyla birlikte vampirin mağarasına girdiği sahnede görülür. Mağaradaki vampirle yüzleşen Dracula, kendisi henüz vampire dönüşmediği için burada canavarın ilk temsilini, onu daha sonra vampire dönüştüren isimsiz vampir olarak kabul etmeyi gerektirir. Nitekim filmde Dracula'nın canavarlığın sınırına geçişi, onun Türk ordusunu topraklarından uzaklaştırmak için vampirin mağarasına girdikten sonra kendi rızasıyla vampire dönüşmeyi kabul etmesiyle başlamaktadır.

Dracula'nın vampire dönüşmek için kendisine sunulan kanı içmesi, ilk bakışta Cohen'in canavarın yasak pratikleri ve bastırılmış arzuları normalleştirmesi işleviyle örtüşmektedir (1996: 16). Öte yandan, Dracula'nın vampire dönüşme isteği, örneğin Coppola'nın filminde Mina'nın vampire dönüşmesi arzusundan farklıdır. Filmde Dracula'nın vampir olma arzusu, Transilvanya halkı ile ailesini işgalci Türk ordusundan kurtarma amacıyla

ilişkilendirilir. Bu noktada Dracula'nın filmde canavarlaşması, Dracula'yı Wood'un korku sinemasında canavarın "bastırılmışın geri dönüşü" olarak yer alabileceği düşüncesinden de uzaklaştırır. Söz gelimi, *Dracula* (1931) ile *The Return of Dracula* (1958) filmlerinde Dracula'nın vampir kökenine dair bir bilgi verilmemektedir. Diğer taraftan *Blacula* (1972) filminde prens, halkını korumak istediği için vampire dönüştürülürek cezalandırılırken, *Bram Stoker's Dracula* (1992) filminde ise Dracula, Tanrı'yı reddettiği için vampire dönüştürülerek cezalandırılır. Burada dikkat çeken nokta, *Blacula* ile *Bram Stoker's Dracula* filmlerinde Dracula'nın canavarlığı bir "ceza" olarak tasvir edilirken, *Dracula: Untold* filminde Dracula'nın canavarlığının halkını ve ailesini kurtarmak için kendi rızasıyla yaptığı bir seçim olarak değiştirilmesidir. Bu farklılık, aynı zamanda filmde vampir bedeni üzerinden temsil edilen canavarın korku, tehdit veya yıkıcı işlevlerini muğlaklaştırırken canavarın sempati ile empatiye yönelik işlevlerini pekiştiren bir anlam boyutunun varlığını gösterir.

Dracula'nın halkını ve ailesini korumak için vampire dönüşmesi, canavarın Türk ordusu üzerindeki yıkıcı ve korku işlevlerini meşrulaştırmaktadır. Nitekim filmde vampirin kanını içtikten sonra geçici olarak vampire dönüşen Dracula'nın tek amacı, üç gün boyunca sürecek olan vampir güçlerini kullanarak Türk ordusunu mağlup etmek, daha sonra var olan insan bedeniyle hayatını sürdürmektir. Fakat Dracula'nın eşi Mirena, son nefesini vermeden önce üçüncü günün güneşinin doğduğunu fark ederek, Türklerin elinde esir olan oğlunu kurtarmak için Dracula'dan kendi kanını içmesini ister. Böylece Dracula'nın kalıcı olarak canavara dönüşmesi, insancıl bir amacın zorunlu seçimi gibi görünür. Zira filmin bu noktasından itibaren, Dracula'nın canavara dönüşmesinin tek amacı, oğlunu Türklerin elinden kurtarmaktır. Filmdeki bu anlatı, Weinstock'un yirmi birinci yüzyılın Hollywood korku sinemasında, anlatıların canavarı sempatikleştirmekle (*sympathizing*) kalmayan, aynı zamanda izleyiciyi canavarla empati kurmaya (*empathizing*) eğilen bir temsile evirildiği çıkarımıyla benzerlik gösterir. Weinstock (2020: 360), 11 Eylül sonrası Hollywood korku sinemasında canavarın üstlendiği korku ile kötülük unsurlarının fiziksel farklılıklardan çok, bireyin ya da toplumun gelişimini baskı altına alan kültürel kodlarla ilişkilendirilerek, korku işlevinin ters yüz edildiği bir anlatım biçiminin varlığına dikkat çekmektedir. Bu noktada *Dracula: Untold* filmindeki canavarın benzer bir dönüşümü temsil ettiği söylenebilir.

Film anlatısında Dracula'nın korku işlevinin yalnızca Dracula'nın halkını ve ailesini tehdit eden Müslüman Türklerle olan mücadelesinde ortaya çıkması, bu konuyu aynı zamanda canavar kuramının bağlaşık kuramlarından biri olarak görülen "oryantalizm" bağlamında irdelemeye elverişli hâle getirir. Nitekim Mittman ve Hensel (2018: 12) ile Weinstock (2020: 27) gibi isimler, Edward Said'in *Orientalism* (1978) çalışmasında vurguladığı, "Batı'nın sömürgeci amaçla Doğu üzerinden kurduğu yanlış ve olumsuz temsiller yoluyla kendi kimliğini oluşturması" düşüncesinin korku sinemasındaki canavar anlatılarına uyarlanabilir bir yönü olduğuna dikkat çekmektedirler. Bu konuda Meraj Ahmed Mubarki (2020: 18), *Dracula: Untold* filmini oryantalizm olgusu üzerinden incelediği çalışmasında, film anlatısında korku unsurunun vampir ve kan aracılığı yerine, Avrupa toplumunun kalbine doğru yıkıcı eylemleriyle ilerleyen Müslüman Türk ordusu aracılığıyla vurgulandığı yorumunu yapar. Ayrıca 11 Eylül Saldırıları'nın ardından ABD toplumunun İslam'a ve Müslümanlara ilişkin endişelerinin, Viktorya toplumundaki "ilkel insan tarafından köleleştirilme" korkusuyla benzerlik gösterdiğine dikkat çeken yazar, bu konunun film anlatısıyla ortaklık sunduğunu savunur. Nitekim korku filmlerinde canavar olarak yer alan Dracula'nın üstlenmesi gereken yıkıcı ve tehditkâr eylemler, bu filmde Dracula'nın mücadele ettiği Osmanlı ordusuna yönelik eylemleriyle karşılık bulmaktadır. Öyle ki Dracula'nın tek amacı, on yıldır barışın hâkim olduğu Transilvanya topraklarındaki huzurlu yaşayış ortamının zarar görmemesini sağlamak ve oğlunu Yeniçeri Ordusu'na dâhil etmek için esir almak isteyen II. Mehmed'in elinden kurtarmaktır.

Filmde Dracula, vampir bedeniyle farklılığın sınırında konumlanan bir canavar olmasına rağmen aynı Dracula, canavar kuramının "canavarın korkunç ve yıkıcı eylemler aracılığıyla var olan sosyal ve toplumsal düzenin sınırlarını denetlediği" görüşünü ters yüz ederek, Osmanlı ordusu tarafından yıkılmaya çalışılan bu sınırların koruyucusu hâline gelmektedir. Canavarın filmdeki bu tarz bir dönüşümü, Said'in, Batı'nın İslam toplumlarının dünyaya hükmedeceği korkusuyla, sinema ve televizyonda oryantalist bakışı pekiştiren anlatılar ürettiği görüşüne örnek teşkil etmektedir (2013: 300). Filmde, Dracula'nın şatosunda ailesi ve Transilvanya halkıyla birlikte Paskalya kutlaması yaparken Hamza Bey ile adamlarının şatoya girdiği sahnede, Osmanlı erkekleri etraftaki insanların arasında gezinerek kaba hareketlerde bulunan ve orada bulunan masum insanların huzurunu bozan kişiler olarak tasvir edilir. Aynı sahnede Dracula'nın, sorun çıkmasını istemediği için Osmanlı Devleti için

hazırladıkları vergiyi alıp gitmelerini söylemesine karşın Hamza Bey'in bununla yetinmeyip, kendisinden Yeniçeri Ordusu için 1000 erkek çocuk istemesi, canavara dair "yıkıcı" ve "düzen bozucu" unsurların Müslüman Osmanlı Devleti'ni temsilen oraya gelen Türk askerleriyle ilişkilendirilmesine sebep olur. Bununla birlikte, canavarın filmde korku unsurundan uzaklaşarak, oryantalist bağlamda, Batı ile Doğu arasındaki karşıtlıklarla ortaya çıkan kimlik temsillerinin araçlarından biri hâline gelmesi, film anlatısında Dracula ile tarihi bir kişilik olan Kazıklı Voyvoda arasında kurulan metinlerarası bağlamla daha da belirginleşmektedir.

Filmde kurgusal olmayan bir karakter olan Kazıklı Voyvoda'nın, filmdeki canavar anlatısına metinlerarası referans olarak dâhil edilmesi, Dracula'yı korku unsuru olarak dönüşüme uğratmakla birlikte, Dracula'nın vampir kökeni ile Kazıklı Voyvoda arasındaki anlamsal dönüşüm de bu iki karakter arasında üst-metinsellik ilişkisini gösterir. Coppola'nın, bir önceki incelemede incelenen Dracula versiyonunda görüldüğü üzere, filmde Dracula'ya Kazıklı Voyvoda aracılığıyla yüklenen insancıl nitelikler onu korku unsurundan tamamen uzaklaştırmamasına karşın, anlatının belli noktalarında Dracula'yı "sempatik vampir" kalıbına konumlandırmaktadır. Böylece *Dracula: Untold* ile *Bram Stoker's Dracula* filmleri arasındaki bu benzerliğin, iki film arasında ve canavar anlatısı özelinde gönderge ilişkisini belirgin kıldığını söylemek mümkündür. Nitekim Stam'in (2014: 217) filmin kurgusal yapısı üzerine yorum getirmenin etkili bir aracı olarak gördüğü metinlerarası gönderge biçimi, türe ait veya türden bağımsız olan sözel veya görsel unsurları barındırdığı için filmde Dracula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki çağrışımsal ilişki bahsi geçen gönderge biçimini görünür kılmaktadır.

Söz konusu canavarın korku unsuru olarak dönüşümü olduğunda, Dracula'nın yalnızca *Dracula: Untold* filmi özelinde bile oldukça karmaşık bir yapı sunduğu söylenebilir. Filmin olay örgüsünde değinildiği üzere, isimsiz vampirin Dracula'yı vampire dönüştürdüğü sahnede, Dracula'ya geçmişteki yıkıcı eylemlerini hatırlatırken ona, "Kazıklı Lord", "Dracul Ailesi" ve "Şeytan'ı Oğlu" unvanlarıyla hitap eder[65]. Rezachevici'nin (1999: 2) Dracula ile Kazıklı Voyvoda'nın etimolojik bağlamdaki ilişkisine değindiği çalışmasında açıkladığı üzere, bu ifadeler Romen dilinde hem "Ejderha" hem de "Şeytan" anlamına gelen "Dracul" kelimesinin tarihteki kötücül eylemleri sonrasında edindiği unvanlardandır. Bu noktada, bahsi

[65] "*Lord Impaler*", "*House Dracul*", "*Son of Devil*".

geçen kullanımın canavarın korku işlevi bağlamında yorumlanmasına geçmeden önce, canavar (Dracula) ile insan (Kazıklı Voyvoda) arasındaki yorumsal üst-metin ilişkisini açığa çıkaran bu anlamsal yapının tarihsel bağına değinmenin çalışmaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Florescu ve McNally (2009: 429-440) Dracula'nın Hollywood korku sinemasında Kazıklı Voyvoda karakteriyle ilişkilendirilmesinin önünü açan "I*n Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*" başlıklı akademik çalışmalarında, Vlad Dracula'nın 1461 yılında kendi kontrolündeki Transilvanya topraklarında bulunan Katolik kurumları yok ederek onların servetlerini edinme girişimlerinden, kasabalarda yaşayan halkı kazıklara geçirmesinden, hamile kadınlara ve çocuklara yönelik işkencelerinden bahsetmektedir. Manastır arşivlerinden edindikleri kayıtlardan yola çıkarak Vlad Dracula'nın tarihteki kötü ününü açıklayan yazarlar, bu dönemde Dracula'nın huzuruna çıkarak kendisine isyan eden üç Alman Katolik rahibe yaptığı işkenceleri sebebiyle, 1461 – 1477 yılları arasında Dracula'nın şeytani ve canavarca eylemleriyle anıldığı pek çok Almanca edebi eserin yazılmaya başlandığını aktarırlar[66].

Yukarıda kısaca aktarılan bu tarihi anekdottan yola çıkarak, filmde isimsiz vampirin Dracula'yı vampire dönüştürmeden önce ona yönelik hitapları arasında yorumsal üst-metin ilişkisi olduğu çıkarımını yapmak mümkündür. Diğer taraftan, sözü geçen yorumsal üst-metinsellik ilk bakışta Dracula'nın korku işlevini pekiştiren bir unsur olarak görülse de, filmin aynı sahnesinde Dracula, isimsiz vampirin kullandığı unvanların yanlış olduğunu ve bunların "*Ejderhanın Oğlu*" ile "*Masumların Koruyucusu*" anlamlarını temsil ettiği yanıtını verir[67]. Bu noktada filmdeki yorumsal üst-metin ilişkisinin "korku" unsurunu pekiştirdiği düşüncesi bir kez daha muğlak bir yöne evirilir. Nitekim isimsiz vampir, Dracula'nın yanıtına karşılık olarak onun insanları kazığa geçirmesi ve Türklerle savaşmak istemesi sebebiyle koruyuculuğunu sorguladıktan sonra Dracula, film anlatısında canavarın ikircikli yapısını güçlendiren bir ifade de bulunur:

[66] Florescu ve McNally (2009: 440) bu konuya örnek olarak 1463 yılında Kutsal Roma İmparatoru 3. Frederick'e okunmak üzere Michel Beheim tarafından yazılan "*Von ainem wutrich der heis Trakle waida von der Walachei*" şiirini gösterir. Bu şiir tarihi bir kişilik olan Vlad Dracula'nın o dönemin halkına yönelik kötü eylemleri sebebiyle "kana susamış" kötü bir tarihi kişilik olarak temsil edildiği eserlerden yalnızca biridir (Florescu ve McNally, 2009: 440).

[67] "*Son of Dragon*", "*Protector of Innocent*".

"*Çünkü insanlar kılıçlardan korkmaz. Onlar canavarlardan korkarlar. Onlardan kaçarlar. Bir köyü kazıklara geçirerek on köyü kurtardım. Bazen dünya artık bir kahramana ihtiyaç duymaz. Bazen ihtiyacı olan şey bir canavardır*.[68]"

Dracula'nın kendisini vampire dönüştürmesini istediği kişiye verdiği bu yanıt, filmde Dracula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki yorumsal üst-metin ilişkisini anlamsal bir etkileşimden öteye taşımaktadır. Çünkü filmde vampire dönüştükten sonra korku unsuru olarak yer alması beklenen Dracula, Hollywood korku sinemasının geleneksel kalıplarından çıkarak yalnızca "sempatik vampir" olarak konumlanmamakta, aynı zamanda 2000 sonrası Hollywood sinemasında çokça örneği görülen çizgi roman uyarlamalarındaki "süper kahraman" karakterleriyle benzerlik gösteren bir işlev üstlenmektedir. Bu görüşü destekleyen isimlerden biri olan S. Nî Fhlainn (2019: 242), *Dracula: Untold* filminin, kendisinden önceki Dracula anlatılarını yeniden dönüştürdüğünü ve bu yönüyle Hollywood endüstrisinin son on yılında trend hâline gelen gişe rekortmeni süper kahraman blockbuster yapımlarına meydan okuyan bir korku filmi olduğunu ifade etmektedir.

Film anlatısında Dracula'nın kahramanlığa evrilen konumu, Tudor (1989: 20) ile Kawin'in (2012: 50) Hollywood korku sinemasındaki canavar sınıflandırmalarına karşıt bir yapı sunması bakımından da önemlidir. Öyle ki filmde Dracula'nın, Kawin'in (2012: 50) "Salt Canavar" sınıflandırmasında yer alan "Yaratılan Canavar"; "Doğaüstü Canavar" sınıflandırmasında yer alan "Vampir" ve "İnsan Merkezli Canavar" sınıflandırmasında yer alan "Sadistler ve İşkenceciler" gibi, birden fazla canavar arketipine uyarlanabilir bir tarafı görülmektedir. Çünkü filmde Dracula, isimsiz vampirin kendisine sunduğu kanı içtikten sonra yaratılan bir canavar hâline gelir. Bununla birlikte, Dracula'nın dönüştüğü vampir bedeni onu doğaüstü canavar olarak ele almaya da olanak sağlar. Diğer taraftan, Dracula'nın vampire dönüştükten sonra Türklerle savaşırken Hamza Bey'i yaralamasına rağmen onu çocuk vampirin öldürmesi için bırakması ve savaştan sonra vampire dönüştürdüğü adamlardan biri oğluna saldırmak üzereyken onu kazığa geçirerek öldürmesi, Dracula'nın insan merkezli canavarsı yönlerini işaret etmektedir.

[68] "*Because men do not fear swords. They fear monsters! They run from them. By putting one village to the stake I spared ten more. Sometimes the World no longer needs a hero. Sometimes what it needs is a monster.*"

Dracula'nın üst-metinsel dönüşümü, aynı zamanda Dracula anlatısı üzerinde yapılan değişikliklerle ortaya çıkan ana-metinsellikle de ilişkilendirilebilmektedir. Ana-metin ile alt-metin arasındaki dönüştürme, değiştirme veya genişletme ilişkisiyle belirginleşen metinlerarasılığın bu filmdeki örneği, klasik Dracula anlatılarında var olan Van Helsing karakterinin filmde yer almamasıyla ortaya çıkmaktadır. Ancak bu konuya değinmeden hemen önce, Van Helsing karakterinin *The Return of Dracula* ile *Blacula* filminde de yer almadığını hatırlatmak gerekir. Öte yandan her iki film anlatısında canavarla mücadele eden ve onun karşısında konumlanan başka "kurtarıcı" karakterler mevcuttur. *The Return of Dracula* filminde Doktor Whitfield Cora'ya Dracula'nın bir vampir olduğunu ifşa ettikten sonra, Dracula'nın yıkıcı eylemlerine Cora ile Tim son verir. *Blacula* filmindeyse, Mamuwalde'nin kadere dayalı sebeplerle canavarlaşarak sempatik vampire evirilmesine rağmen, Doktor Thomas ile Polis Şefi'nin canavarın yıkıcı eylemleriyle mücadele ettiği, hatta Blacula intihar edene dek onu yok etmeye çalıştıkları görülür. Bu noktada adı geçen karakterlerin, Dracula'nın 1931 ile 1992 versiyonlarındaki Van Helsing'in yerini doldurduğu ve bu yönüyle canavar anlatılarında, canavarın karşısında konumlanarak "kötülükle" savaşan "kurtarıcı" işlevini üstlendikleri söylenebilir. Bu durum, aynı zamanda filmlerde izleyicinin algısıyla bilgi birikimini zorunlu kılan, bu yönüyle metinlerarasılığın çağrışımsal yönünü temsil eden anıştırma kullanımına da örnek teşkil eder (Aktulum, 2000: 109). Stoker'ın romanında Dracula'nın karşısındaki en belirgin karakter olarak yer alan Van Helsing, film anlatılarında olmamasına karşın, diğer karakterlerin eylemleri Helsing'in canavara karşı eylemleriyle çağrışımsal bir anıştırma ilişkisinin varlığını gösterir. Oysa *Dracula: Untold* filminde, Van Helsing karakterinin olmamasına karşın canavarın karşısında, onun yıkıcı eylemleriyle mücadele eden alternatif bir kahraman görülmemektedir.

Filmde kötülükle savaşan, kötülüğün tuzağına düşmüş karakterleri kurtarmak için mücadele eden ve var olan toplumsal düzeni koruyan kişi Dracula'nın kendisidir. Dracula bu yönüyle, Coppola'nın filminde olduğu gibi, olay örgüsünün merkezinde konumlanmasına karşın kahramanın geleneksel işlevlerinden ve niteliklerinden uzak olarak tasvir edilen "anti-hero" karakteriyle benzerlik gösterir. Öte yandan, Coppola'nın filminde Dracula'nın başta Lucy olmak üzere, Jonathan Harker'a, Van Helsing'e ve ekibine zarar verici eylemleri görülmektedir. Dolayısıyla, film anlatısında Mina ile arasındaki dramatik ilişkinin etkisiyle sempatik vampir

olarak konumlanmasına rağmen Dracula masum insanlara zarar veren ve bu niteliğiyle yıkıcı işlevi vurgulanan bir canavar temsilidir.

Dracula: Untold filminde Dracula'nın yıkıcı eylemleri, yalnızca Transilvanya'yı istila etmeye gelen Türkler'e ve oğlunu öldürmeye yeltenen vampire yöneliktir. Böylece önceki anlatılarda şeytanlaştırılarak (*demonizing*) iyi-kötü ayrımına dair teolojik bir vurgunun aracı olan Dracula, Transilvanya halkının Müslüman Osmanlı Devleti'nin yıkıcı eylemlerine karşı verdiği mücadelenin kutsal bir savaşçısı hâline gelir. Beal (2020: 298) korku anlatılarında canavarı şeytanlaştırmanın Tanrı'yı insanların yanında konumlandırırken, canavarı kutsallaştırmanın ise insanları dinsel yolunu kaybedenlerin (*religious disorientation*) dünyasına konumlandırdığını ifade etmektedir. Bu aynı zamanda korku duygusunu ortaya çıkaran bir dönüşümdür. Beal (2020: 299) korku anlatısında canavarın kötü ve şeytani olarak yer almasının onun kutsal bir figür veya tanrısal bir elçi olarak konumlanmasından daha yaygın olduğunu hatırlatarak, etimolojik kökeninde Latince "göstermek" ve "uyarmak" anlamlarına gelen "monstrate" ve "monare" kelimelerini barındıran canavarın, Tanrı'nın ilahi yargısını veya uyarısını açığa çıkaran bir tezahürü olabileceği düşüncesini güçlendirdiğini savunur. Böylece canavar, kutsal (*divine*) dünyadan insanların dünyasına giren bir mesaj veya uyarı olarak da konumlanabilmektedir. Bu noktada korku anlatılarında canavarın kutsallaştırılmasının korkunun paradoksal yönlerinden birini gösterdiği söylenebilir. *Dracula: Untold* örneğinde olduğu gibi, canavarın bedensel farklılıkları ile yıkıcı eylemlerine rağmen "kurtarıcı" karakterine dönüşümü, korku sinemasında Dracula'nın paradoksal bir boyut sunabileceği anlamını güçlendirir. Sonuç olarak, filmde Dracula 11 Eylül sonrası Hollywood korku sinemasında canavarın izleyiciyi empati kurmaya teşvik eden bir yapıya dönüştüğü görüşü ile filmin Hollywood sinema endüstrisinin, son on yılda edindiği gişe kârlarıyla öne çıkan yapım stratejilerinden biri olan çizgi roman uyarlamalarının korku türündeki karşılığı olduğu çıkarımına uygunluk gösterir.

5. SONUÇ

Korkunun geçmişi sözlü anlatı formlarına dek uzanmakla birlikte, gotik edebiyat bu hissiyatın bir kitle sanatı hâline gelmesinde katalizör işlevi üstlenmiştir. Popülerliği Aydınlanma Dönemi'nden itibaren artmaya başlayan süreli yayınlarla eşzamanlı olarak ilerleyen gotik yazın, primitif imgelemin modern olgularla etkileşiminden beslenen canavar anlatılarıyla bugün "korku" olarak etiketlenen pek çok anlatı formu için arketipler sunmuştur. Nitekim vampir, hayalet, kurt adam ve mumya gibi canavarların folklorik bağlarından sıyrılıp modern anlatılarda yaşam bulması sürecinin edebiyat ürünleriyle sınırlı kalmadığı, bu entelektüel çabanın sinema sanatıyla da devam ettiği görülmektedir.

Kişide korku hissini uyandırma amacı taşıyan sanatsal korkunun sinemadaki ilk örnekleri Avrupa'da üretilmiştir; ABD'de ise 1900'lerin başında Biograph Company ve Edison Studios bünyesinde tek makaralı gotik edebiyat uyarlamaları yapılmıştır. Öte yandan korkunun sinemada yerleşik bir film türü olarak konumlanması, Hollywood stüdyolarının üretimleriyle mümkün olmuştur. Makro çerçevede korkunun yerleşik bir film türü olarak Hollywood sinema endüstrisindeki yapısına, mikro bağlamda ise korku anlatılarının öne çıkan unsurlarından biri olan canavarın dönüşümüne odaklanan bu tez çalışmasında, Dracula özelinde belirlenen birtakım soruların tarihsel eleştirinin, metinlerarası okuma biçimlerinin ve canavar kuramının bağlamsal analize olanak sağlayan yaklaşımları eşliğinde yanıtlanması amaçlanmıştır.

Yapılan çalışmada Hollywood sinemasında korku türünün endüstriyel reflekslere bağlı bir yapıda olduğu görülmüştür. Tezin Giriş bölümünde belirlenen sorulardan ilki olan "Hollywood sinemasında, endüstrinin yerleşmeye başladığı zamandan günümüze dek korku filmleri bağlamında benimsenen stratejiler (yapım, dağıtım, gösterim) nelerdir?" sorusu, çalışmanın ikinci bölümünde yanıt bulmuştur. Yapılan incelemede, Hollywood sinema endüstrisini oluşturan stüdyoların, kuruldukları yıllardan bugüne değin hem ABD'nin hem de ulus ötesi toplumların konjonktürüne bağlı olarak daima dönüşüm içinde olduklarını göstermektedir. 1927 – 1948 yıllarında sinema endüstrisindeki yapım, dağıtım ve gösterim bütünlüğüne dayalı oligopol yapının dışında olan Universal Pictures, Hollywood sinemasının film teknolojisi, ekonomik kriz, sansür yaptırımları ve İkinci Dünya Savaşı gibi birden çok faktörden etkilendiği bu dönemde, ekonomik bir anlatı formu üretmeye olanak tanıyan korku

yapımlarına yönelerek kendi finansal yapısını korumakla kalmamış, aynı zamanda korku sinemasının Hollywood pazarında yerleşik bir konum edinmesini sağlamıştır. 1949 – 1974 yıllarında ise Hollywood'un tek mücadelesinin tröst yapılanmaya son veren Paramount Kararı ile sınırlı olmadığı görülmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa ülkelerinin kendi ulusal film endüstrilerini canlandırmak amacıyla Hollywood yapımlarına yönelik kota uygulamaları, ABD nüfusunun şehir merkezinden uzaklaşarak banliyölere yerleşmesi, evlerde televizyonun yaygınlaşması, ABD ile Sovyetler Birliği arasında belirgin bir hâl alan Soğuk Savaş gibi demografik, teknolojik ve politik olaylar Hollywood korku sinemasını birtakım reflekslere zorlamıştır. Böylece McCharthyci politikayla pekiştirilen komünist karşıtı ideoloji, istila tehdidi düşünceleri ve savaş paranoyaları, korku sinemasının klasik canavarlarını dönüştürmüştür. Bunun sonucunda, Hollywood korku sinemasının 1950'li yıllardaki genel yapısına bakıldığında ise üretimin atom deneyleri sonucunda mutasyona uğramış veya devasa boyutlara ulaşan canavar filmleri ile ideolojik bir amaç uğruna toplumların zihinlerini kontrol etmeye çalışan uzaylı ve işgalci filmleri üzerinden sürdürüldüğü görülmektedir.

Korku sinemasının 1960'lı yıllarında en üretken taraf, 1948'den sonra majör stüdyoların gösterim alanındaki kontrollerinin azalmasıyla etki alanları artan bağımsız yapımcılar olmuştur. Örneğin, dönemin öne çıkan bağımsız şirketlerinden biri olan AIP, düşük bütçe ile yüksek kâr stratejisini benimseyerek banliyölerde inşa edilen gösterim salonlarının yanı sıra genç kuşak izleyiciler arasında popüler hâle gelen arabalı sinema salonlarında gösterilmek üzere çok sayıda korku filmi üretmiştir. Ayrıca, çalışmada ayrıntılarıyla aktarıldığı üzere, 1960'lı yıllar ABD toplumunu yakından ilgilendiren çeşitli toplumsal olaylara sahne olmuştur. Yaşanan olayların korku sinemasındaki tezahürü on yılın sonunda, Afrika kökenli Amerikan karakterlerin yaşamlarına yönelik anlatıların öne çıktığı siyahi istismar (*blaxploitation*) yapımlarında belirgindir. Böylece stüdyo döneminden bu yana beyaz perdeyi meşgul eden canavarlar, bu kez siyahi bedenlerle yeniden hayata dönmüştür.

Korku sinemasındaki dönüşümün toplumsal olayların yanı sıra sansür yaptırımlarında ve stüdyoların yapısındaki değişimlerle de yakından ilişkili olduğu görülmektedir. 1934'ten itibaren uygulanmakta olan sansür kısıtlamaları, 1968 yılında yerini Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin (Motion Pictures Association of America, MPAA) alfabeli reyting sistemine bırakmıştır; Film Üretim Yasası (Production Code) yaptırımlarının ortadan kalkması,

stüdyoların yapım öncesinde ve yapım sonrasında kısıtlamalarla karşılaşmadan korku filmleri üretmelerine olanak sunmuştur. Böylece sansür uygulamasındaki değişimlerin ardından korku sinemasında, siyahi istismar gibi, dönemin konjonktürüne eleştirel bir bakış sunan ve bu yönüyle Hollywood korku türünün klasik anlatı formülünün dışında konumlanan filmlerin yapıldığı görülmektedir. Ayrıca büyük holdingler tarafından satın alınarak birleşme ile işbirliği süreçlerinden geçen ve çok yönlü bir yapıya evirilen majör stüdyolar da korku sinemasına yeniden ivme kazandırmıştır. Bu noktada 1960'ların ortalarından itibaren ABD'de yükselişe geçen korku edebiyatının, daha önce başarısı kanıtlanmış ve tüketicilerin zihinlerinde konumlandırılmış anlatılar ile olay filmlerinin (*event film*) peşinden koşan stüdyolar için uygun kaynaklar sağladığı görülmektedir.

Hollywood endüstrisinin 1974 – 2000 arasında geçirdiği dönüşümün birden fazla değişkene bağlı olması, çalışmada bahsi geçen süreci kesin bir kronolojik çerçevede incelemeyi zorlaştırmıştır. Bu yıllarda korku sineması üzerindeki önemli etkiler ise, 1981 yılında Ronald Reagan'ın ABD başkanı olarak göreve başladıktan sonra yürüttüğü politikalarla kendini göstermektedir. Çalışmada ayrıntılı olarak aktarıldığı üzere, Reagan'ın tröst yapılanmaya yönelik hoşgörülü tavrı bu dönemde Hollywood stüdyolarının yeniden gösterim işine girmelerini sağlamış, buna bağlı olarak da ülkedeki sinema salonlarının sayısında büyük bir artış yaşanmıştır. Dönemin ABD toplumunda cinsellik ile sosyallik gibi konularda öne çıkan muhafazakâr ideoloji ise Hollywood korku sinemasının 1980'li yıllarında, özellikle de genç izleyici kitlesi tarafından ilgi duyulan slasher filmlerinde görünür hâle gelmiştir. Stüdyolar bu dönemde gişe başarısı sağlayan slasher yapımlarını devam film üretimleriyle sürdürmekle birlikte, 1980'lerin sonunda izleyicilerin bu filmlere olan ilgileri giderek azalmıştır. Bu durumun etkisiyle 1990'lı yıllarda Hollywood korku sinemasında endüstriyel canlanmanın, klasik canavar anlatılarının blockbuster stratejisiyle yeniden çekildiği filmlerle gerçekleştiği görülmektedir.

ABD'yi ve akabinde pek çok ülkeyi ilgilendiren 11 Eylül 2001 olayları, Hollywood sinema endüstrisi üzerinde bariz sonuçlara sebep olmuştur. Hollywood endüstrisi dönemin hükümet başkanı George W. Bush'un Amerikan dış politikasında "terörizme karşı savaş" fikrine film üretimleriyle destek olmasına karşın korku türünde bu etkinin daha sonraki yıllarda ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yıllarda Hollywood korku sineması özelinde belirgin olan

gelişme, Hollywood endüstrisinin Asya sinemasının popüler korku filmlerini kendi yapım, dağıtım ve gösterim pratikleri çerçevesinde yeniden ele alarak izleyiciye sunmaya devam etmesidir. Daha önceki yıllarda gösterime giren canavar filmlerinden farklı olan bu yapımlar, Asyalı yapımcıların ve yönetmenlerin kendi ulusal sinema pazarında olmayan yapım, dağıtım ve gösterim olanaklarına ulaşmasını sağlamıştır.

Hollywood korku sinemasının 2004 - 2020 yıllarında, önceki yıllarda gişe başarısı kanıtlanmış korku filmlerine dayalı bir üretim anlayışı öne çıkmaktadır. Endüstrinin son yıllarında, stüdyoların genel durumuna bakıldığında ise farklı medya platformları üzerinden ana hikâyeye katkı yapan anlatılara dayalı olay filmlerine ağırlık verildiği görülmektedir. Örneğin Warner Bros. ile Disney gibi majör stüdyolar, odağında çizgi roman uyarlamalarının olduğu ve film anlatılarının ortak bir evrende konumlandırılarak üretimin ve tüketimin sürekliliğinin sağlandığı stratejilerle öne çıkmaktadırlar. Çalışmada aktarıldığı üzere, Hollywood korku sineması sözü geçen stratejiye kayıtsız kalmamıştır. Nitekim Universal Pictures, konumlandırma ile pazarlanabilirlik uygulamalarıyla birden çok filmin bütüncül bir anlatı evreninde konumlandırılmasıyla başarıya ulaşan bu stratejiyi, 2014 yılında "Dark Universe" adı altında korku sinemasına taşımıştır. Stüdyonun korku sinemasında bir anlatı evreni yaratmaya yönelik projesinin odağında gişe başarısı kanıtlanmış olan canavar furyası filmlerinin yeniden yapımlarının olması ise Hollywood korku sinemasında canavar anlatılarını bir kez daha önemli kılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, "Sinemaya yönelik tür kuramları çerçevesinde, Dracula anlatılarının dâhil olduğu korku türünün içkin yapısı ve zaman içinde geçirdiği dönüşümler nelerdir?" sorusunun yanıtları aranmıştır. Türü betimleyici anlamsal yaklaşımın ve türün dönüşümünü belirgin kılan unsurlara odaklanan sözdizimsel yaklaşımın çerçevesinden bakıldığında, Dracula filmlerinde korku türünün betimsel unsurları tespit edilebilmektedir. İncelenen filmlerde şato, mezarlık, sisli mekânlar, yoğun makyaj ve alt-açı aydınlatma gibi mizansen unsurlarının şu ya da bu şekilde tekrar edilen unsurlar olduğu dikkat çekmiştir. Bununla birlikte, filmlerde adı geçen unsurların taklit ilişkisine dayalı bir uygulama olmadığını belirtmek gerekir. Bu noktada sözü geçen unsurlar türün sözdizimsel yapısını belirgin kılan, diğer bir deyişle, türün dönüşümünü ve gelişimini yansıtan yapıdadır. Bu değişimler ise, Hollywood'un, daha önce bahsi geçen, endüstriyel reflekslerine bağlıdır. Mitsel ve ritüel

kuramın sınırlarına giren seyir deneyimleri pratikleri çerçevesinden bakıldığında, korku türüne atfedilen "izleyiciyi korkutarak duygusal aşırılıklara odaklanma" işlevinin özellikle 1968 yılında sansür yaptırımlarının değişmesiyle belirgin olduğu görülmektedir. Özellikle *Blacula* ile *Bram Stoker's Dracula* filmlerinde canavarın yıkıcı eylemlerinin görsel aktarımında kan unsurunun öne çıkması bu çıkarımı güçlendirmektedir. *Dracula: Untold* filminde ise duygusal aşırılık, canavarın Osmanlı Ordusu ile girdiği savaşta kurbanlarını şiddetli ve acımasız bir şekilde öldürdüğü sahnelerde belirgindir..

Sinemada tür kuramlarına yönelik yaklaşımların geneline bakıldığında ise, Dracula filmlerinin ve dâhil olduğu korku türünün, ideolojik kurama daha yakın bir konumda olduğu görülmektedir. Öyle ki, canavar kuramının, sanatsal korku ürünlerinde canavarın kültürel yapı içindeki rollerine ve işlevlerine dair yaklaşımları, çalışmada incelenen Dracula filmlerinde karşılık bulmuştur. Tür tartışmaları odağında Hollywood korku sinemasındaki dönüşümler bağlamında, canavar filmlerinin sesli sinema döneminden bu yana stüdyoların finansal riskleri gözeten üretim anlayışlarına uygun bir alan sunduğu görülmektedir. Gotik yazından sinema perdesine aktarılan canavar anlatılarının, Hollywood'un öncülüğünde devam filmleri ve yeniden yapımlar ile zenginleştirilmesi ise canavarı zamanla korku sinemasının tür uzlaşımlarından biri hâline getirmiştir. Hollywood korku sinemasında üretilen filmlerde canavarın korku unsuru olarak tekrar edilmesi, bu unsuru gerçekmişgibiliğin (*verisimilitude*) alanına da taşımaktadır. Nitekim Hollywood yapımı bir korku filminde canavarın varlığı, tür filmleriyle olan etkileşimi beklentiye ve varsayıma dayalı olan seyircinin "korkma" deneyimine uygun bir yapı sunmaktadır. Bununla birlikte, yapılan film incelemelerinde, canavar anlatılarının çeşitli filmlerde tekrar edilmesinin yalın bir uygulamadan ibaret olmadığı da görülmektedir. Dahası, korku türünde canavarın metinlerarası dönüşümü üzerinden sürdürülen inceleme, türe çoğulcu yaklaşan eleştiriler çerçevesinde tür filmlerine atfedilen birikimli (*cumulative*) yapının karşılık bulduğunu işaret etmektedir.

Çalışmada değinildiği üzere, odağında korku unsuru olarak canavarın yer aldığı canavar kuramı, sanat ürünlerinde ortaya çıkan ve bu anlatılarda çeşitlenerek varlığını sürdüren canavara yönelik en verimli çıkarımlara canavarın kültürel yapı içindeki dönüşümleriyle ulaşılabileceği görüşünü yansıtmaktadır. Aynı zamanda, saf hâliyle kültürü temsil eden bir unsur olarak kabul edilen canavarın bir filmde tasvir edilen bedeni, eylemleri ve olay örgüsü

içindeki akıbeti, filmin ait olduğu döneme dair arzu ve kaygıların bir toplanma alanı olarak görülebilmektedir. Bir korku unsuru olarak canavar, Hollywood sinemasının iç ve dış çatışmalarla ilerleyen film anlatısına uygun bir yapı sunmaktadır. Dracula örneğinde görüldüğü gibi, korku filmlerinde canavarın varlığı, korkulacak olan olgunun sınırlarını belirgin kılmaktadır. Ne var ki korku anlatılarında canavar, kendi sınırları içinde varlığını sürdürmekten çok, belirli bir düzen içinde yaşayan toplumun uzamsal ve zihinsel sınırlarını da tehdit etmektedir. Bu sebeple Hollywood filmlerinde canavar çoğunlukla dışarıdan gelen bir öteki, daima sınırlarına girdiği alana ait olmayan şeydir.

Hollywood sinemasında korku unsuru olarak canavarın yıkıcı, tehditkâr ve dönüştürüp bozmaya yönelik eylemlerini kime ve nereye yönlendirdiği, bu eylemleri nasıl gerçekleştirdiği her filmde başka şekillerle ele alınmaktadır. Çalışmada incelenen filmlerde canavarın sözü geçen temsillerinin Hollywood sinemasının dönüşümüyle birlikte, sosyo-kültürel değişimlere de kayıtsız olmadığı görülmektedir. Sinemada türlerin ticari oldukları kadar ideolojik bir yapıya tâbi olmaları, Hollywood sinemasında korku unsuru olarak yer alan Dracula'yı bu bağlamdan uzak tutmamayı gerektirmektedir. Bu düşünceden hareketle, çalışmanın dördüncü bölümünde, ikinci ve üçüncü bölümde aktarılan bulgular çerçevesinde Hollywood sinemasında korku unsuru olarak yer alan Dracula'nın belirli dönemlerde ortaya çıkan temsillerinin endüstriyel ve türsel bağlamda üstlendiği işlevler metinlerarasılığın ve canavar kuramlarının yaklaşımlarıyla sorgulanmıştır. Sinema çalışmaları için daha belirgin sınırlar vaat ettiği için Gérard Genette'in metinlerarasılık kavramları üzerinden sürdürülen inceleme, filmler arasındaki türsel uzlaşımları ve bu uzlaşımların Dracula sınırlılığındaki dönüşümlerini ortaya çıkarmaya aracılık etmiştir. Bununla birlikte, korku anlatılarında canavarın kültürel yapı içindeki konumu ile işlevlerini disiplinler arası boyutta incelemeye olanak sağlayan canavar kuramı ise Dracula üzerinden, tür eleştirisinde ideolojik yaklaşımın sınırlarına giren birtakım çıkarımlar yapmaya imkân tanımıştır. Bu incelemeler, çalışmanın ana sorularından olan "Hollywood sinemasında korku unsuru olarak yer alan canavarlardan biri olan Dracula'nın belirli dönemlerde ortaya çıkan temsilleri, canavar kuramlarının, tarihsel eleştiriye, tür dönüşümlerine ve endüstriyel stratejilere bağlı yaklaşımları çerçevesinde hangi işlevleri üstlenmektedir?" sorgusu için önemli sonuçlar sunmuştur.

İncelenen filmler özelinde bakıldığında, ilk olarak *Dracula* (1931) filminin, Hollywood korku sineması için bir dönüm noktasını temsil ettiğini söylemek mümkündür. Sesli yapımın korku türündeki ilk örneği olan filmin gişe başarısı, Hollywood sinemasında canavar anlatılarının hız kesmeden üretilmeye devam edilmesini sağlamıştır. Universal'ın sesli üretime Dracula ile başlamasında ise eserin roman anlatısı olmasının yanı sıra dönemin en popüler Broadway oyunlarından biri olmasının etkili olduğu görülmektedir. Bu durum çalışmanın başında değinilen, Dracula'nın Batı edebiyatındaki ilk vampir olmamasına karşın popüler olmasına yönelik sorguyu kısmen yanıtlamaktadır. Nitekim filmin metinlerarasılık boyutuna bakıldığında, anlatıda *Dracula* (1897) romanı ile *Dracula* (1927) tiyatro oyununun alt-metin olarak konumlandığı ve her iki anlatıdaki birtakım unsurların gönderge biçimiyle filme aktarıldığı görülmektedir. Bu konuda en önemli bulgu ise, filmde Dracula'nın görsel tasvirinin doğrudan tiyatro eserine bağlı bir gönderge üzerinden yapılmış olmasıdır. Romanda uzun, beyaz bıyıkları olan Dracula, Broadway gösterilerinde bıyıksız ve siyah pelerin giyen bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Filmde yinelenen bu seçimin canavarın tiyatro sahnesinde var olan korku imajından yararlanma amacı taşıdığı düşünülmektedir. Ayrıca Dracula'nın pelerinli görünümü, film anlatısında canavarın diğer karakterlerden farklılığını vurgulayan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Diğer taraftan olay örgüsünde Jonathan Harker ile Renfield karakterlerinin birbiriyle değiştirilmesi, film anlatısı ile önceki metinler arasında üst-metinselliğe bağlı yorumlama sürecinin olduğunu göstermektedir. Film anlatısında yapılan bu değişiklik, olay örgüsü boyunca canavarla mücadele sürecinde Van Helsing karakterini öne çıkarmaktadır. Filmde Van Helsing ile Dracula arasındaki karşıtlık ilişkisine yönelik vurgunun Hollywood sinemasında korku türünün yerleşmesi sürecinde önem kazanan Canavar – Uzman ayrımının ilk örneklerinden olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Dracula (1931) filmine canavar kuramı bağlamından bakıldığında ise ilk olarak, canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığı düşüncesinin ideolojik çerçevede karşılık bulduğu görülmektedir. Filmde Dracula'nın eylemleri onu gücünü yitiren aristokratik düzenle, onun kurbanlarını ise sanayi toplumunun getirdiği yeni düzen ile ilişkilendirmeyi mümkün kılmaktadır. Transilvanya'daki şatosunu terk ederek yeni kurbanlar bulmak için dönemin kalabalık şehirlerinden biri olan Londra'ya giden vampir, buradaki modern yaşam düzenini bozmaya çalışan bir yabancıdır. Ayrıca Dracula'nın bedensel ötekiliği, ilkin, onun şatosunda yarasaya dönüşmesiyle gösterilmekte ancak bu konudaki asıl vurgu, İngiltere'deki karakterlerle

olan etkileşimiyle belirginleşmektedir. Bununla birlikte Dracula'nın ötekiliği, Doktor Seward ile çevresindeki insanlardan farklı olarak pelerinli bir elbiseyle dolaşmasının yanı sıra aksanlı İngilizcesi'yle de vurgulanmaktadır. Filmde Dracula'nın sözü geçen yönleri, Hollywood'un stüdyo döneminde çekilen korku yapımlarında canavarın daima yabancı ve dışarıdan olduğu görüşünü yansıtmaktadır. Filmde Dracula'nın bir korku unsuru olarak farklılığın sınırında oluşu, onun din olgusu karşısındaki konumuyla da vurgulanmaktadır. Olay örgüsü boyunca kadim bir canavar olarak görünen Dracula, aynı zamanda Hıristiyanlığın sembollerinden biri olan haç figürüne zaafı olan bir karakterdir. Örneğin filmde Renfield'e zarar vermek üzereyken onun boynundaki haç kolyesinden irkilen Dracula, daha sonra Londra'da Van Helsing'e saldırmak üzereyken kendisine gösterilen haç figürü karşısında güçsüz kalmaktadır. Böylece Dracula yalnızca İngiltere halkının değil, aynı zamanda Hıristiyanlık düşüncesinin karşısında yer alan bir tehdit olarak konumlanmaktadır. Dracula'nın Van Helsing tarafından göğsüne kazık saplanarak öldürülmesiyle ise canavarın ortaya çıktığı toplumun arzularını açığa çıkarabileceği düşüncesini temsil ettiği düşünülmektedir. Bu noktada filmde Dracula'nın yok edilmesinin, dönemin ekonomik durağanlığına karşı iyimser bir ruh hâlini yansıttığı söylenebilmektedir.

The Return of Dracula (1958), canavarın üst-metinsel bir yorumlama sürecinden geçtiği bir yapım olarak öne çıkmaktadır. Film anlatısında öncelikle Dracula'nın, sıradan insan bedenine sahip bir karaktere dönüştüğü dikkat çekmektedir. Dracula'nın Sovyet ülkesinden ABD'ye gitmek üzere olan trende Bellac adındaki ressamı öldürdükten sonra ABD'deki akrabalarına kendisini Bellac olarak tanıtması ise üst-metinsel yorumlamanın yalnızca canavar üzerinde değil, aynı zamanda film izleği üzerinde de var olduğunu göstermektedir. Anlatıyı üst-metin konumuna taşıyan değişikliklerden bir diğeri, Dracula'nın korku işlevini belirleyen eylemlerinin hedefi olan Lucy, Mina, Renfield, Jonathan Harker, Dr. Seward ve Van Helsing'in yerini bu filmde Bellac Gordal, Rachel, Dr. Whitfield, Cora, Jennie ve Tim karakterlerinin almasıdır. Filmde Dracula'nın karşısında durarak iyi - kötü karşıtlığının somut bir şekilde temsil edilmesinde işlevsellik gösteren Van Helsing karakterinin olmayışı, filmde canavara karşı koyan güç olarak Doktor Whitfield, Rachel ve Tim karakterlerini öne çıkarmaktadır. Sözü geçen yorumlamada dikkat çeken durum, tespit edilen dönüştürmelere karşın Dracula'nın bu filmde de bir korku unsuru olarak yıkıcı eylemlerini gerçekleştirmeye devam eden bir canavar olarak kalmasıdır. Nitekim filmde üst-ses aracılığıyla aktarılan bilgilerde vurgulandığı üzere

Dracula, Doğu Avrupa'da başlayan yıkıcı eylemlerinin yönünü ABD'ye çevirmektedir. Böylece Dracula'nın görünüşü ve eylemlerinin hedefi değişmesine karşın, kendisi hâlâ dışarıdan gelen bir canavar olarak korkunun kaynağıdır. Dikkat çeken diğer konu, film anlatısında Dracula'nın canavarca eylemlerinin çağrışıma dayalı anlamlarla aktarılmasıdır. Filmde Dracula'nın sebep olduğu bütün ölümler, çığlık sesleriyle ve kararma geçişleriyle ima edilmektedir. Benzer şekilde Dracula'nın sis formuna ve beyaz bir kurda dönüştüğü sahnelerde canavarın kurbanlarını öldürmesi veya onları bir vampire dönüştürmesi de gösterilmemektedir. Çalışmada ayrıntılarıyla aktarıldığı üzere, Dracula anlatısı üzerinde sözü geçen üst-metinsel dönüştürmenin, Film Üretim Yasası İdaresi'nin (Production Code Administration, PCA) 1934'te yürürlüğe girerek 1968'e dek uygulanan sansür yaptırımlarıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Filmin sansür kurulunun insan katliamını veya vahşice (*brutally*) öldürülmeyi barındıran sahneler üzerindeki yaptırımının devam ettiği dönemde yapılması sonucunda filmde korku unsuru olan Dracula'nın canavar eylemleri çağrışıma dayalı eylemler ve üst-ses bilgileriyle aktarılmaktadır. Buna rağmen Dracula, filmde korkulan şeyin vücut bulmuş hâlidir.

The Return of Dracula (1958) filmine canavar kuramı bağlamından bakıldığında, Dracula'nın canavarın farklılığın sınırlarında konumlandığı düşüncesini ideolojik çerçevede karşıladığı görülmektedir. Filmde Dracula, Doğu Avrupa'da trende yerine geçtiği Bellac'ı ve arkasından onu yok etmek için ABD'ye gelen Avrupalı müfettişleri öldürmesine rağmen ABD topraklarına girdikten sonra orada yaşayan insanları kontrol edebildiği birer vampire dönüştürmeye çalışmaktadır. Dracula'nın olay örgüsü boyunca devam eden bu tür eylemleri, filmin yapıldığı dönemde Hollywood korku sinemasında canavarın dünya dışı bir işgalci olarak ABD coğrafyasına geldiği ve olay örgüsünde korku unsurunun Amerikan kimliğine sahip insanları hedef alarak işlevsellik kazandığı anlatı formülüne uygun bir yapıda olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Dracula, canavarın daima kaçış hâlinde olduğu görüşüne de örnek teşkil etmektedir. Filmin olay örgüsünde Doğu Avrupa'da yıkıcı eylemlerini gerçekleştirdikten sonra oradan kaçmayı başaran Dracula, ABD topraklarına geldiğinde durdurulmaktadır. Anlatıdaki bu dönüşüme canavar kuramının çerçevesinden bakıldığında, Dracula'nın ABD topraklarında yok edilmesinin, normal olanın anormal üzerinde hakimiyet kurduğu, böylece egemen kültürel ve ideolojik sistemin dışında duran karakterin tehdit oluşturduğu anlamını ortaya çıkarmaktadır. Dracula'nın eylemleri, korku unsuru olarak canavarın yalnızca bireye veya toplum düzenine karşı değil, aynı zamanda Tanrı'ya veya başka

herhangi bir inanç düzenine yönelik bir tehdit oluşturabileceği yaklaşımıyla da yorumlanabilmektedir. Filmde bu çıkarım, Dracula'nın, Jennie ile Rachel'ın boynundaki haç kolyesini her gördüğünde irkildiği ve Rachel'a haç kolyesini çıkarması için ısrarda bulunduğu sahnelerde belirgindir. Ayrıca filmin sonunda Rachel ile Tim, Dracula'nın mağaradaki saldırısını haç figürüyle engellemektedir. Öyle ki Dracula, figürden uzaklaşırken mağaradaki çukura düşerek ölmektedir. Dolayısıyla Dracula'nın bu filmde, bir kez daha Hıristiyanlık inancının karşısında konumlanan bir canavar olarak temsil edildiğini söylemek mümkündür. Nitekim filmde canavarın insanlara korku salan, onlara zarar veren eylemlerini durdurmak için haç figürünün bile yeterli olduğu görülmektedir. Böylece filmde Dracula'nın, dönemin ABD toplumunun çoğunluğunu ilgilendiren Hıristiyanlık düşüncesinin sınırlarının çizildiği ve bu inanca dışarıdan gelecek olası tehditlere yönelik imaları yansıtan bir işlev üstlendiği düşünülmektedir.

Blacula (1972) filminde ise üst-metinsel yorumun canavar unsuruyla sınırlı kalmadığı görülmektedir. Film Hollywood sinemasında korku türünün geleneksel kodlarından uzaklaştığı siyahi istismar yapımlarından biri olarak, türsel eleştiriyi ideolojik bağlamda görünür kılan ilerici metin (*progressive text*) niteliğini taşımaktadır. Filmin başlangıç sekansında Dracula'nın Mamuwalde'yi ısırarak onu Blacula adındaki bir vampire dönüştürmesiyle filmin devam eden olay örgüsünde canavarın korku işlevi Blacula'ya aktarılmaktadır. Filmde Mamuwalde'nin adının Dracula tarafından "Blacula" olarak değiştirilmesi, Dracula'nın canavarlığı ile Blacula'nın eylemleri arasında anlamsal bir bağı ortaya çıkarmaktadır. Sözü geçen bağ, canavarın adı üzerindeki anıştırmayla pekiştirilmektedir: Blacula ile çağrışım yapılan anlamlardan biri Dracula'nın canavar kökenine yönelik bir anıştırma, diğeri ise Blacula'nın Afro-Amerikan kökenine yönelik bir anıştırmadır. Diğer taraftan, filmin olay örgüsü ve karakterleri üzerinde canavar anlatısının ilerici metin işlevini belirgin kılan başka üst-metinsel yorumların olduğu görülmektedir. Dracula'nın Mamuwalde'yi vampire dönüştürdüğü sekansta Dracula anlatısıyla özdeşleşen Transilvanya, şato, mahzen gibi korku mekânları Blacula'nın ortaya çıkmasıyla işlevini yitirmektedir, çünkü Blacula'nın yıkıcı eylemlerinin ortaya çıktığı uzam ABD topraklarıdır. Böylece Dracula'nın canavarlığını ve ötekiliğini vurgulayan mizansen unsurlarının, bu filmde Blacula'nın varlığıyla nostaljik birer hatırlatma aracına dönüştüğü düşünülmektedir. Benzer şekilde filmde Van Helsing karakterinin olmamasına rağmen, diyalog aracılığıyla Dracula'yı öldüren kişinin Helsing olduğuna dair bilgi aktarımı,

Dracula ile Van Helsing arasındaki iyi - kötü rollerine yönelik bir gönderge işlevi taşımaktadır. Dracula ile Van Helsing göndergesi, filmde Blacula ile Doktor Thomas ikilisinde karşılık bulmaktadır. Bu durum Doktor Thomas ile Van Helsing arasında çağrışıma dayalı bir metinlerarasılığı açığa çıkarmaktadır. Ancak filmde korku türünün geleneksel kodlarından Canavar – Uzman rolleri karşılık bulmasına rağmen filmin izleği üzerindeki üst-metinsel yorumlamanın sözü geçen unsurları muğlak bir boyuta taşıdığı da dikkat çekmektedir. Nitekim olay örgüsünde aktarıldığı üzere Blacula, Tina'nın ölümünün ardından günışığına çıkarak intihar etmektedir. Filmde canavarın eylemleri ve akıbeti üzerindeki değişimler, Dracula'yı sempatik canavarın (*sympathetic monster*) ve canavarın kadere dayalı sebeplerle (*victim of fate*) canavarlaştığı anlatıların bir örneği hâline getirmektedir.

Blacula, aynı zamanda ideolojik kuramın sınırlarına giren siyahi istismar (*blaxploitation*) alttürünün bir örneğidir. Bu yönüyle film anlatısına canavar kuramı çerçevesinden bakıldığında *Blacula*, canavarın dönüşümü konusunda önemli çıkarımlar yapmaya olanak sağlamaktadır. *Blacula*, önceki iki filmden farklı olarak, vampirin sivri dişleriyle, ağzındaki kanla ve yüzündeki vahşilikle göründüğü ilk yapımdır. Canavarın korku işlevinin görsel unsurlarla pekiştirilmesi, renkli formatta yapılan bir film olmasının yanı sıra 1968 yılında Film Üretim Yasası (Production Code) yaptırımlarının geçersiz kılınmasının da bir sonucudur. Sansür yaptırımlarının korku türü üzerindeki etkilerinin ortadan kalkmasıyla, vampir anlatılarının temel unsurlarından biri olan kan, filmlerde görünür hâle gelmiştir. Filmde canavarın korku işlevini destekleyen görsel unsurların kullanılması ise canavarı Julia Kristeva'nın "iğrençlik yaklaşımı" olgusu çerçevesinde yorumlamak için uygun bir yapı sunmuştur. İğrenç olan şeyin aynı zamanda öteki olarak dışarıda konumlandığı ve benliğin iğrençlikle yüzleşmesi sonucunda korkunun ortaya çıktığı düşüncesi, korku sinemasında benliğin dışında konumlanan Dracula'nın korku işleviyle örtüşmektedir. Filmde bu durumun karşılığı, Mamuwalde'nin Blacula'ya dönüştükten sonra dişleri sivrilen, kaşları şakaklarına dek uzayan ve gözlerinden kanlar akan bir vampir görünümüyle belirginleşmektedir. Ayrıca Blacula'nın vampirliği kurbanlarının kollarına ve boyunlarına dişlerini geçirdiğinde, onların kanlarını içtiğinde veya onları birer vampire dönüştürdüğünde de ortaya çıkmaktadır. Filmde Blacula'nın sözü geçen eylemleriyle göründüğü sahneler, canavarın iğrençliğini ve buna bağlı olarak da korku hissiyatını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada Kristevacı bakışın iğrençlik ve

korku hissiyatıyla ilişkilendirdiği ben ve öteki çatışmasının, film anlatısında Blacula'nın görünüşüne ve eylemlerine bağlı olduğunu söylemek mümkündür.

Filmde Blacula'nın, canavarın bedeninin kültürel bir beden olabileceği sorgusuna da uygun bir yapı sunduğu görülmektedir. Blacula'nın Afrika kökenli Amerikalı bedeninde olması, Hollywood korku sinemasındaki geleneksel canavar anlatılarının siyahi istismar filmlerinde ilerici türün gerektirdiği şekilde, ideolojik bağlamda yeniden ele alınmasının bir sonucudur. Filmde Hollywood korku sinemasındaki ilk siyahi vampir olan Blacula'nın dönüşümü, köle ticaretini ortadan kaldırmak istediği için gerçekleşmektedir. Bu noktada ilkin siyahi bir karakter olan Mamuwalde'nin Dracula tarafından ısırıldıktan sonra Blacula'ya dönüştürülmesi, filmde Blacula'yı hem "Kurban" hem de "Canavar" kategorisine uyumlu olan ikircikli bir konuma taşımaktadır. Nitekim Blacula, anlatıda korku unsurunu üstlenen bir canavar olmasına karşın aynı zamanda Afrika kökenli Amerikalı bir intikamcı olarak kendisine veya çevresindekilere zarar veren baskın düzene karşı savaşan bir karakter olarak yer almaktadır. Ayrıca Blacula, kendisi gibi siyahilerden oluşan kurbanlarını vampire dönüştürerek bu gücü polislere karşı kullanmaktadır. Canavar kuramının çerçevesinden bakıldığında Blacula'nın polislere yönelik yıkıcı eylemlerinin, canavarı bu filmde siyahi onur etkinliğinin gururun (*black pride*) ve siyahi güç hareketinin (*black power*) temsili hâline getirdiği düşünülmektedir. Diğer taraftan filmde Blacula ile eşinin reenkarnasyonu olarak gördüğü Tina arasındaki ilişkinin canavarın korku işlevini sekteye uğratan bir ayrım olduğu dikkat çekmektedir. Önceki Dracula anlatılarında vampir korkunç eylemleriyle kadın kurbanların güvenliğini tehdit ederken, Blacula'nın Tina'yı vampire dönüştürmesi, Tina'nın polis tarafından yaralanmasının sonucunda zorunlu bir eylem olarak aktarılmaktadır. Filmde canavarın intihar etmesi ise Blacula'nın sempatik canavar niteliğini pekiştiren bir ayrıntı olarak görülmektedir. Canavar anlatısı üzerindeki bu değişimi, bir kez daha türün Hollywood korku sinemasının geleneksel kodlarını eleştirel düzeyde dönüştüren "ilerici tür" işleviyle açıklamak mümkündür.

Bram Stoker's Dracula (1992) ile *Dracula: Untold* (2014) filmlerinin ise canavarın metinlerarası dönüşümünde kurgu-dışı unsurları barındırması sebebiyle önceki yapımlardan ayrıldığı görülmektedir. Çalışmada aktarıldığı üzere, metinlerarası çerçevede karşılıklı anlatı ilişkisinin kurulabilmesi metinlerarası referanslara bağlıdır. 1970'li yıllarda Dracula ile Kazıklı

Voyvoda üzerine yapılan akademik çalışmalar bu iki karakter arasında anlamsal ve çağrışımsal dönüşümlere müsait bir metinlerarasılık sürecinin fitilini ateşlemiştir. Bunun sonucunda ise kurgusal bir karakter olan Dracula ile kurgu-dışı bir karakter olan Kazıklı Voyvoda'nın aynı kişi olduğuna yönelik üst-metinsel yorum, Hollywood yapımlarında Dracula'nın canavar konumu ile korku işlevi üzerinde birtakım değişiklikleri ortaya çıkarmıştır.

Bram Stoker's Dracula filminde Kazıklı Voyvoda'nın Dracula'ya dönüşmesi, intihar eden Elizabetha'nın Cennet'e gidemeyeceğini öğrenmesinin ardından Tanrı'yı reddetmesiyle gerçekleşmektedir. Vampir olarak tasvir edilen kurgusal Dracula anlatısının metinlerarası referans aracılığıyla insan kökenli bir tarihin içine yerleştirilmesi, canavarı salt korku işlevi barındıran vampir temsilinden uzaklaştırmaktadır. Örneğin filmde Dracula'nın canavar eylemleri Lucy ile birlikte olduğu sahnelerde görülürken, Elizabetha'nın reenkarnasyonu olan Mina'nın yer aldığı sahnelerde ise vampire dönüşmeden önceki insan kimliğine yakın bir kişi olarak öne çıkmaktadır. Böylece Dracula, Tanrı'yı reddettiği sırada tapınağın etrafından akan kanı içerken tiksinilen, Lucy'ye saldırırken korkulan ve bu sebeple de yok edilmesi arzulanan bir canavarken, Mina ile olan romantik ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda ise merhamet duyulan, empati kurulabilen ve bu nedenle kurtuluşu arzulanabilen bir canavara dönüşmektedir. Filmde Dracula üzerindeki bu değişim, üst-metinsel yorumun sınırlarını canavar anlatısının ötesine taşımaktadır. İncelemede ayrıntılı olarak aktarıldığı üzere, stüdyonun filmi daha geniş bir izleyici kitlesine pazarlama gayesi, canavar anlatısının türler arası etkileşime bağlı olarak dönüştüğünü göstermektedir. Dracula'nın Mina ile romantik ilişkisi, vampirin korku unsurunu işlevsel kılan canavarlığını geri plana çekerek, filmin pazarlanma sürecine uygun olarak Dracula'yı "romantik aşık" konumuna yerleştirmektedir. Dracula'nın, farklı izleyicileri bir araya getirebilen bir kip olan melodramın sınırına yaklaştıran bu değişimi, canavar unsurunun sinemada tür üretiminin melez ve döngüsel doğasını öne çıkaran çoğulcu yaklaşımla örtüşen bir yapısı olduğunu göstermektedir.

Bram Stoker's Dracula filmine canavar kuramı bağlamında bakıldığında, canavarın farklılığın sınırında konumlandığı düşüncesinin din olgusu çerçevesinde karşılık bulduğu görülmektedir. Filmde Kazıklı Voyvoda'nın vampir Dracula'ya dönüşmesi, eşi Elizabetha'nın intiharının ardından Hıristiyanlığı reddetmesiyle gerçekleşmektedir. Dracula'nın yaşlı ve çirkin görünümü, Hıristiyanlığı reddetmesi sonucunda doğal olmayan ve insanlık dışı olguların

canavarın bedeninde birleşen temsilini yansıtmaktadır. Ayrıca filmde korku hissiyatını tetikleyen canavar görünümleri, *Blacula* filminde olduğu gibi, Kristeva'nın iğrençlik yaklaşımıyla örtüşen yorumlara aracılık etmektedir. İğrenç olanla yüzleşen benliğin, bunu varlığına karşı bir tehdit olarak görmesiyle ortaya çıkan korku, filmde Dracula'nın ölüye benzeyen bir soluk teniyle, uzun tırnaklarıyla ve yaşlı bir bedenle tasvir edildiği sahnelerde karşılık bulmaktadır. Bununla birlikte Dracula'nın bedensel ötekiliği, Lucy ile sevişirken vahşi bir kurt adam suretine, Van Helsing ve ekibiyle olan karşılaşmasında ise fareye ve sis formuna dönüşmesiyle pekiştirilmektedir. Öte yandan filmde Dracula'nın dönüşümünü Kristevacı bakışın ötesine taşıyan durum, anlatının canavarın ihtimalin sınırlarını denetlediği görüşüyle de ilişkilendirmeye elverişli olmasıdır. Çalışmada aktarıldığı üzere, korku filmlerinde canavar, bedeni ve davranışlarıyla kültürel yapıdaki ideolojik sınırları göstermekte ancak bu sınırlar hem canavara karşı olan sınırları hem de canavarın kendisinin içinde bulunduğu sınırları belirgin kılabilmektedir. Roman anlatısında Dracula, Viktorya toplumunun muhafazakâr cinsellik anlayışına yönelik belirgin tezahürleri barındırmaktadır. Filmin olay örgüsüne bakıldığında ise Dracula'nın, roman anlatısında yer alan ideolojik imaya benzer bir işlev üstlendiği görülmektedir. Örneğin, filmde Lucy'nin cinselliğe olan merakı, Dracula'nın tecavüzüyle ve vampire dönüştürülmesiyle cezalandırılmaktadır. Film anlatısında canavarın temsil edilen toplumun kuralları dışında hareket eden karakteri vampire dönüştürmesi, canavarın sosyal düzenin ve kuralların sarsılması konusunda sınırlayıcı işlev üstlenebileceği düşüncesiyle örtüşmektedir. Ayrıca canavar kuramı çerçevesinden bakıldığında, filmde Dracula'nın 1990'lı yıllarda A.B.D toplumunda artan AIDS hastalığına yönelik korkuları işaret ettiği düşüncesi de belirginleşmektedir. Bu noktada film anlatısı, Viktorya toplumunda kan transferi aracılığıyla frengi hastalığının bulaşması konusundaki endişe ile korkuları barındıran roman anlatısıyla anlamsal düzeyde bir ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Çünkü her iki anlatıda da Dracula'nın sebep olduğu kan transferi, hastalıklara karşı bir uyarıcı işlev üstlenmektedir.

Filmde "kan" vurgusunun Dracula'nın canavarlığı ile korku işlevini pekiştiren önemli bir unsur olduğu dikkat çekmektedir. Filmin başında Dracula, Hıristiyanlığı ve Tanrı'yı reddettikten sonra kılıcını tapınaktaki haç heykeline saplayarak oradan akan kanı içmektedir. Böylece filmde ilkin insan olan Kazıklı Voyvoda'nın canavarlaşmasının temeli, dini öğretilere karşı çıkmasıyla açıklanmaktadır. Canavarın bu eylemi, Dracula'yı Tanrı'ya ve Hıristiyan öğretilerine karşı bir tehdit unsuru olarak konumlandırmaktadır. Cennet'in kapıları üzerine

kapanan Dracula'nın vampire dönüştürdüğü her kurbanı da canavarın kaderiyle buluşmaktadır. Böylece canavarın kurbanlarının yalnızca bedenleri üzerinde değil, ruhları üzerinde de kontrol sahibi olduğu iması belirginleşmektedir. Bununla birlikte, Dracula'nın Mina'yı gelini yapmak amacıyla karşısına çıkan insanları öldürmesinin ardından onları vampire dönüştürmesi ise filmde canavarın hâlâ kötülüğün ve yıkıcı eylemlerin kaynağı olarak yer aldığını göstermektedir. Dolayısıyla, her ne kadar metinlerarası referanslarla romantik bir aşık profili üstlense de, Dracula bu filmde, bir kez daha Hıristiyanlığa karşı hareket eden bir düşman olarak konumlanmaktadır.

Dracula: Untold (2014) filminde ise Dracula'nın eylemleri ile 15. Yüzyıl'da yaşamış olan Kazıklı Voyvoda'nın tarihsel geçmişine dair göndermelerin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Filmin giriş sekansında aktarılan üst-ses ve olay örgüsünde, Kazıklı Voyvoda'nın kendisini vampire çeviren isimsiz vampirle olan diyalogları aracılığıyla Dracula'nın vampirliği Türklerin yıkıcı eylemlerinden korunmak amacıyla kabul ettiği aktarılmaktadır. Bu nedenle canavar ile insan arasındaki yorumsal üst-metin ilişkisi, filmde canavarın korku işlevini muğlak bir boyuta taşımaktadır. Dahası, filmde Van Helsing karakterinin olmaması, anlatıda Dracula'nın yıkıcı eylemleri olan bir tehdit unsuru olarak konumlanmasını engellemektedir. Van Helsing'in yer almadığı önceki filmlerde, canavarın karşısında daima kötülükle mücadele eden bir güç varken, bu filmde ise kötülükle savaşan, kötülüğün tuzağına düşmüş karakterleri kurtarmak için mücadele eden ve var olan toplumsal düzeni koruyan kişi olarak yalnızca Dracula'nın öne çıktığı dikkat çekmektedir. Öyle ki, filmde Dracula'nın, sempatik canavardan çok, dönemin popüler çizgi roman uyarlamalarına benzeyen bir süper kahraman karakterine dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Dracula: Untold filmine canavar kuramının çerçevesinden bakıldığında, önceki filmlerin aksine, canavarın bir öteki olarak dışarıda konumlanmasının ikircikli bir duruma bağlı olduğu görülmektedir. Örneğin, filmde Dracula, insanların kanlarını içen, yarasaya dönüşerek uçabilen ve insan üstü güce sahip olan bir vampir olarak yer almaktadır, ancak Dracula'nın sözü geçen yıkıcı eylemleri, yalnızca Transilvanya topraklarını işgal etmeye gelen Türk Ordusu'na yöneliktir. Film anlatısında Dracula üzerindeki bu dönüştürmeyle, daha önceki filmlerde canavarın üstlenmiş olduğu yıkıcı ve tehdit eylemlerinin kaynağı da değişmektedir. Bu noktada filmde canavarın yıkıcı eylemlerinin Türk Ordusu'na aktarıldığı düşüncesi

güçlenmektedir. Film boyunca Osmanlı Devleti, Dracula'nın bir insan bedenindeyken sınırlarını korumaya çalıştığı Transilvanya'yı işgal etmeye çalışan yıkıcı bir tehdit unsuru olarak yer almaktadır. Böylece Kazıklı Voyvoda'nın Dracula'ya dönüşmesi, vatanı ve orada yaşayan halkı korumak için yapılması gereken bir fedakârlık eylemi olarak görülmektedir. Dolayısıyla filmde Dracula'nın bir canavar bedenine bürünmesi bir ceza değil, onun kendi seçiminin bir sonucudur.

Filmin olay örgüsü boyunca canavar eylemlerinin Türk Ordusu ile ilişkilendirilmesi, Dracula'nın düşmanlarına yönelik bütün yıkıcı eylemlerini meşrulaştırmaktadır. Dracula, filmde vampir bedeniyle farklılığın sınırında konumlanan bir canavar olmasına karşın, Osmanlı Devleti tarafından yıkılmaya çalışılan sınırların koruyucusuna dönüşmektedir. Bu noktada Dracula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki üst-metinsellik ilişkisi, canavarın korkunç ve yıkıcı eylemler aracılığıyla var olan sosyal ve toplumsal düzenin sınırlarını denetlediği yaklaşımını ters yüz etmektedir. Dracula'nın sözü geçen dönüşümü ise 11 Eylül Olayları'nın Hollywood korku sineması üzerindeki tezahürünü canavar olgusu üzerinden sorgulamaya olanak sağlamıştır. Filmde Dracula'nın korku işlevinin yalnızca Dracula'nın halkını ve ailesini tehdit eden Müslüman Osmanlı Devleti ile olan mücadelesinde ortaya çıkması, Dracula'nın dönüşümünü canavar kuramının bağlaşık kuramlarından biri olarak görülen oryantalizm olgusuna yaklaştırmaktadır. Film boyunca Dracula'nın eylemleriyle Batı topraklarını Osmanlı'dan koruyan bir kahraman olarak yer alması, oryantalizmin Batı'nın İslam toplumlarının dünyaya hükmedeceği korkusuyla, sinema ve televizyonda oryantalist bakışı pekiştiren anlatılar ürettiği eleştirisine uygun bir yorum alanı yaratmaktadır. Nitekim filmde Dracula'nın eylemleriyle belirginlik kazanan oryantalist bağlam, canavarın din olgusuyla olan etkileşiminde de görülmektedir. İncelenen önceki filmlerde Hıristiyanlığın karşısında konumlanarak iyi – kötü ayrımının teolojik temsillerinden biri hâline gelen Dracula, bu filmde Müslüman Osmanlı Devleti'nin yıkıcı eylemlerine karşı mücadele veren fedakâr bir savaşçıya dönüşmektedir. Bu noktada Dracula ile Kazıklı Voyvoda arasındaki anlamsal bağ ise canavarı Hıristiyan kökenli bir geçmişe yerleştirmektedir. Dracula'nın sözü geçen dönüşümüyle, Hollywood sinemasında Dracula'nın din olgusuyla ilişkilendirilen temsillerine yeni bir boyut açtığı görülmektedir. Çalışmada ayrıntılı olarak aktarıldığı üzere, Hollywood sinemasında üretilen korku filmlerinde canavarın şeytanlaştırılmasıyla, Tanrı insanların yanında konumlandırılmaktadır. Öte yandan *Dracula: Untold* filminde Dracula'nın bedensel

farklılıkları ile yıkıcı eylemlerine rağmen kurtarıcı karaktere dönüşmesi, canavarın din olgusu üzerindeki korku işlevini muğlaklaştırmıştır. Bunun sonucunda Dracula, incelenen önceki filmlerde rastlanmayan bir karaktere bürünmektedir; Dracula canavardan çok, pelerini olmayan bir süper kahramandır.

İncelenen bütün filmlerin sonucunda, canavar kuramının bir film anlatısında canavara atfettiği rolleri ve işlevleri, yukarıda aktarılan bulgular bağlamında Dracula filmlerine uyarlamak mümkün görünmektedir. Sonuç olarak, Hollywood korku sinemasında:

- Dracula'nın bedeni kültürel bir bedendir.
- Dracula, daima kaçış hâlindedir.
- Dracula, kategori krizini işaret etmektedir.
- Dracula, farklılığın sınırında konumlanmaktadır.
- Dracula'nın korkuyu ortaya çıkaran görünümleri veya eylemleri, dönemin bastırılmış arzularını temsil edebilmektedir.
- Dracula, daima varoluşun eşiğinde yer almaktadır. Bu durum ise Dracula'yı Hollywood sineması için vazgeçilmez bir kaynak hâline getirmektedir

Dracula'nın korku türünün birikimli ve değişken doğasına uygun bir canavar anlatısı olması, onu Hollywood sinema endüstrisinin vazgeçilmez kaynaklarından biri hâline getirmiştir. Ek 4'te yer alan veriler incelendiğinde, 1931 – 2020 yılları arasında Hollywood endüstrisinin her 10 yıllık diliminde en az bir Dracula filminin yapıldığı görülmektedir. Hollywood sinemasında Dracula'nın vampir görünümünün ve yıkıcı eylemlerini gerçekleştirdiği hedeflerinin üst-metinsel yorumlamaya açık oluşu, onun sinemadaki kalıcılığını sağlamaktadır. Hollywood korku sinemasında Dracula'nın, yukarıda aktarılan, rolleri ve işlevleri korku türünün uzlaşımlarının üst-metinsel yorumlamaya müsait yapısıyla ve sinema endüstrisinde şu ya da bu şekilde etkili olan sansür yaptırımlarıyla güçlü bir bağı olduğunu açığa çıkarmaktadır. Dracula'nın her yapımda farklılaşan biçimsel dönüşümleri, korku türünün sınırlarının değiştiğini, bu sebeple de türün en önemli uzlaşımlarından olan canavar filmlerinin çoğulcu bir bakışla incelenmesi gerektiğini göstermektedir.

Büyük Buhran yıllarında endüstriyel mücadelesini korku yapımlarıyla sürdüren Universal Pictures, Bram Stoker'ın gotik yazın tarihinde iz bırakan ve Broadway sahnelerine

taşınarak popülerliği artan Dracula anlatısını Hollywood sinemasına aktararak korku türünün geleneksel yapısına yön vermiştir. Vampir bedeninde bir canavar olan Dracula'nın sinemanın görsel ve işitsel araçlarına uygun olarak farklı biçimlerde tasvir edilebilmesi, Hollywood sinemasında Dracula anlatılarının çeşitliliğini sağlamıştır. Böylece Dracula izleyiciler tarafından hem kolayca tanınabilen bir canavar hem de filmin anlamına ve izleğine bağlı olarak değişebilen bir karakter hâline gelmiştir.

Sonuç olarak Dracula, Hollywood sinemasında canavarın korku unsuru olarak yer aldığı filmlerin yerleşik bir üretim stratejisine dönüşmesinde öncülük etmiştir. Dracula, Hollywood sinemasında Canavar Furyası'nı başlatan ilk anlatı olmakla birlikte, film stüdyoları bugüne dek çok sayıda canavar yaratmışlardır. Bu noktada canavar kuramının rehberliğinde, canavarın sinema endüstrisiyle ve kültürel yapılarla olan bağlarını ortaya çıkarmayı amaçlayarak sinemada canavarı türsel bir uzantının ötesine konumlandıran başka çalışmaların yapılması gerekmektedir. Bu alanda yapılacak olan her çalışmanın, filmler aracılığıyla topluma ve toplumların yarattığı canavara yönelik sorulara verimli yanıtlar sunacağı düşünülmektedir. Canavar, tıpkı filmler gibi, sinema perdesinde yeniden görünecekleri ana dek varoluşun eşiğinde beklemeye devam etmekte, toplumların arzularının ve korkularının olduğu her atmosfer canavarları beslemektedir. Hollywood sineması ise sözü geçen canavarlara daha yakından bakabilmek için elverişli bir başlangıç noktasıdır.

EKLER

EK 1: 1968 – 1980 Yıllarında Hollywood Korku Sinemasında Yapılan Uyarlamalar

	Filmin Gösterim Yılı	**Film**	**Yapım Şirketi**	**Uyarlandığı Eser**	**Uyarlanan Eserin Yayımlandığı Yıl**
1	1968	*Rosemary's Baby* (Roman Polanski)	Paramount Pictures	*Rosemary's Baby* (Ira Lewin)	1967
2	1971	*The Mephisto Waltz* (Paul Wendkos)	Twentieth Century Fox	*The Mephisto Waltz* (Fred M. Steward)	1969
3	1972	*The Other* (Robert Mulligan)	Twentieth Century Fox	*The Other* (Thomas Tyron)	1971
4	1973	The Exorcist (William Friedkin)	Warner Bros.	*The Exorcist* (William P. Blatty)	1971
5	1973	*The Ledeng of Hell House* (John Hough)	Twentieth Century Fox	*Hell House* (Richard Matheson)	1971
6	1973	*The Possesion of Joel Delaney* (Waris Hussein)	Paramount Pictures	*The Possesion of Joel Delaney* (Ramona Steward)	1970
7	1975	*Bug* (Jeannot Szwarc)	Paramount Pictures	*The Hephaestus* Plague (Thomas Page)	1973
8	1975	*Jaws* (Steven Spielberg)	Universal Pictures	*Jaws* (Peter Benchley)	1974
9	1975	*The Reincarnation of Peter Proud* (J. Lee Thomphson)	American International Pictures	*The Reincarnation of Peter Proud* (Max Ehrlich)	1973

10	1975	*The Stepford Wives* (Byran Forbes)	Columbia Pictures	*The Stepford Wives* (Ira Lewin)	1972
11	1976	*Burnt Offerings* (Dan Curtis)	Dan Curtis Production / United Artists	*Burnt Offerings* (Robert Marasco)	1973
12	1976	*Carrie* (Brian De Palma)	Red Bank Films / United Artists	*Carrie* (Stephen King)	1974
13	1977	*Audrey Rose* (Robert Wise)	Sterobcar Productions / United Artists	*Audrey Rose* (Frank De Felitta)	1975
14	1977	*Demon Seed* (Donald Cammell)	M.G.M.	*Demon Seed* (Dean Kootz)	1973
15	1977	*The Island of Dr. Moreau* (Don Taylor)	American International Pictures	*The Island of Dr. Moreau* (H.G. Wells)	1896
16	1977	*The Sentinel* (Michael Winner)	Universal Pictures	*The Sentinel* (Jeffrey Konvitz)	1974
17	1978	*Coma* (Michael Crichton)	M.G.M.	*Coma* (Robin Cook)	1977
18	1978	*The Fury* (Brian De Palma)	Twentieth Century Fox	*The Fury* (John Farris)	1976
19	1978	*Invasion of the Body Snatchers* (Philip Kaufman)	SoloFilm / United Artists	*The Body Snatchers* (Jack Finney)	1954
20	1978	*Magic* (Richard Attenborough)	Twentieth Century Fox	*Magic* (William Goldman)	1976
21	1978	*The Swarm* (Irwin Allen)	Warner Bros.	*The Swarm* (Arthur Herzog)	1974
22	1979	*The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg)	American International Pictures	*The Amityville Horror* (Jay Anson)	1977

23	1979	*Dracula* (John Badham)	Universal Pictures	*Dracula* (Bram Stoker)	1897
24	1979	*Nightwing* (Arthur Killer)	Columbia Pictures	*Nightwing* (Martin C. Smith)	1977
25	1980	*The Shining* (Stanley Kubrick)	Warner Bros.	*The Shining* (Stephen King)	1977

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 04.01.2021)

EK 2: 1973 – 2000 Yıllarında Gösterime Giren Korku Film Serileri

	Yıl	Film	Yönetmen	Yapım
The Exorcist	1973	*The Exorcist*	William Friendkin	Warner Bros.
	1977	*Exorcist II: The Heretic*	John Boorman	Warner Bros.
	1990	*The Exorcist III*	William Petley Blatty	Morgan Creek Entertainment
Jaws	1975	*Jaws*	Steven Spielberg	Universal Pictures
	1978	*Jaws 2*	Jeannot Szwarc	Universal Pictures
	1983	*Jaws 3*	Joe Alves	Universal Pictures
	1987	*Jaws: The Revenge*	Joseph Sargent	Universal Pictures
The Texas Chainsaw Massacre	1974	*The Texas Chainsaw Massacre*	Tobe Hooper	Voxtec
	1986	*The Texas Chainsaw Massacre 2*	Tobe Hooper	Cannon Films
	1990	*Letherface: Texas Chainsaw Massacre III*	Jeff Burr	Nicholas Entertainment
	1994	*The Return of the Texas Chainsaw Massacre*	Kim Henkel	Genre Pictures / Return Production
The Omen	1976	*The Omen*	Richard Donner	20th Century Fox
	1978	*Damien: Omen II*	Don Taylor	20th Century Fox
	1981	*Omen III: The Final Conflict*	Graham Baker	20th Century Fox

Alien	1979	*Alien*	Ridley Scott	20th Century Fox
	1986	*Aliens*	James Cameron	20th Century Fox
	1992	*Alien 3*	David Fincher	20th Century Fox
	1997	*Alien: Resurrection*	Jean-Pierre Jeunet	20th Century Fox
Halloween	1978	*Halloween*	John Carpenter	Falcon International Pictures
	1981	*Halloween II*	Rick Rosenthal	Universal Pictures
	1982	*Halloween III: Season of the Witch*	Tommy Lee Wallace	Universal Pictures
	1988	*Halloween 4: The Return of Michael Myers*	Dwight H. Little	Trancas International Films
	1989	*Halloween 5: The Revenge of Michael Myers*	Dominique Othenin Girard	Trancas International Films
	1995	*Halloween: The Curse of Michael Myers*	Joe Chappelle	Trancas International Films
	1998	*Halloween H20: 20 Years Later*	Steve Miner	Trancas International Films
	1980	*Friday the 13th*	Sean S. Cunningham	Paramount Pictures

Friday the 13th	1981	*Friday the 13th: Part II*	Steve Miner	Sean S. Cunningham Films
	1982	*Friday the 13th: Part III*	Steve Miner	Paramount Pictures
	1984	*Friday the 13th: The Final Chapter*	Joseph Zito	Paramount Pictures
	1985	*Friday the 13th: A New Beginning*	Danny Steinmann	Paramount Pictures
	1986	*Friday the 13th Part VI: Jason Lives*	Tom MacLoughlin	Paramount Pictures
	1988	*Friday the 13th: The New Blood*	John Carl Buechler	Paramount Pictures
	1989	*Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan*	Rob Hedden	Paramount Pictures
	1993	*Jason Goes to Hell: The Final Friday*	Adam Marcus	New Line Cinema
A Nightmare on Elm Street	1984	*A Nightmare on Elm Street*	Wes Creven	New Line Cinema
	1985	*A Nightmare on Elm Street Part 2: Freddy's Revenge*	Jack Sholder	New Line Cinema
	1987	*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*	Chuck Russell	New Line Cinema
	1988	*A Nightmare on Elm Street 4: The Dream Master*	Renny Harlin	New Line Cinema
	1989	*A Nightmare on Elm Street: The Dream Child*	Stephen Hopkins	New Line Cinema
	1991	*Freddy's Dead: The Final Nightmare*	Rachel Talalay	New Line Cinema
	1981	*The Evil Dead*	Sam Raimi	Renaissance Pictures

The Evil Dead	1987	*Evil Dead II*	Sam Raimi	Renaissance Pictures
	1992	*Army of Darkness*	Sam Raimi	Renaissance Pictures / Universal Pictures
Poltergeist	1982	*Poltergeist*	Tobe Hooper	MGM
	1986	*Poltergeist II: the Other Side*	Brian Gibson	MGM
	1988	*Poltergeist III*	Gary Sherman	MGM
Child's Play	1988	*Child's Play*	Tom Holland	United Artists
	1990	*Child's Play 2*	John Laia	Universal Pictures
	1991	*Child's Play 3*	Jack Bender	Universal Pictures
	1998	*Bride of Chucky*	Ronny Yu	Universal Pictures
Scream	1996	*Scream*	Wes Creven	Dimension Films
	1997	*Scream 2*	Wes Creven	Dimension Films / Miramax
	2000	*Scream 3*	Wes Creven	Dimension Films / Miramax

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 04.01.2021)

EK 3: 2003 – 2020 Yıllarında Hollywood Sinemasında Çekilen Yeniden Yapımlar

YENİDEN YAPIM			ORİJİNAL YAPIM		
Yıl	**Film**	**Yapım**	**Yıl**	**Film**	**Yapım**
2003	The Texas Chainsaw Massacre	New Line Cinema	1974	The Texas Chainsaw Massacre	Vortex
2004	Exorcist: The Beginning	Morgan Creek Entertainment	1973	The Exorcist	Warner Bros.
2004	Dawn of the Dead	Strike Entertainment	1978	Dawn of the Dead	Dawn Associates
2005	The Fog	Revolution Studios	1980	The Fog	Embassy Pictures Corporation
2005	House of Wax	Warner Bros.	1953	House of Wax	Warner Bros.
2005	The Amityville Horror	MGM	1979	The Amityville Horror	AIP
2006	The Omen	20th Century Fox	1976	The Omen	20th Century Fox
2006	When a Stranger Calls	Screen Gems (Sony Pictures Entertainment)	1979	When a Stranger Calls	Melvin Simon Productions
2006	The Hills Have Eyes	Dune Entertainment	1977	The Hills Have Eyes	Blood Relations Corporation
2007	Halloween	Dimension Films/ Trancas International	1978	Halloween	Falcon International Pictures
2009	The Last House on the Left	Rouge Pictures	1972	The Last House on the Left	Sean S. Cunningam Films

2009	My Bloody Valentine	Lionsgate	1981	My Bloddy Valentine	Famous Players
2009	Friday the 13th	New Line Cinema / Paramount Pictures	1980	Friday the 13th	Paramount Pictures
2010	The Wolfman	Universal Pictures	1941	The Wolf Man	Universal Pictures
2010	A Nightmare on Elm Street	New Line Cinema	1984	A Nightmare on Elm Street	New Line Cinema
2010	I Spit On Your Grave	Cinetel Films	1978	Day of the Woman	Cinemagic Pictures
2011	Fright Night	DreamWorks	1985	Fright Night	Columbia Pictures
2013	Evil Dead	TriStar Pictures	1981	The Evil Dead	Renaissance Pictures
2013	Carrie	MGM	1976	Carrie	Red Bank Films
2014	Dracula: Untold	Universal Pictures	1931	Dracula	Universal Pictures
2015	Poltergeist	MGM	1982	Poltergeist	MGM
2017	Leatherface	Lionsgate	1974	The Texas Chainsaw Massacre	Vortex
2018	Halloween	Miramax / Universal Pictures	1978	Halloween	Falcon International Pictures
2020	The Invisible Man	Universal Pictures	1933	The Invisible Man	Universal Pictures

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 12.01.2021)

EK 4: 1931 – 2020 Yıllarında Gösterime Giren ABD Yapımı Dracula Filmleri

	Yıl	**Film**	**Yönetmen**	**Yapım**
1	1931	*Dracula*	Tod Browning	Universal Pictures
2	1936	*Dracula's Daughter*	Lambert Hillyer	Universal Pictures
3	1943	*Son of Dracula*	Robert Siodmak	Universal Pictures
4	1944	*House of Frankenstein*	Erle C. Kenton	Universal Pictures
5	1945	*House of Dracula*	Erle C. Kenton	Universal Pictures
6	1948	*Abbott and Costello Meet Frankenstein*	Charles Barton	Universal Pictures
7	1958	*Return of Dracula*	Paul Landres	Gramercy Pictures
8	1966	*Billy the Kid vs. Dracula*	William Beaudine	Circle Productions
9	1972	*Blacula*	William Crain	AIP
10	1973	*Scream Blacula Scream*	Bob Kelljan	AIP
11	1979	*Nocturna*	Harry Tampa	Compass International
12	1979	*Love at First Bite*	Stan Dragoti	AIP
13	1979	*Dracula*	John Badham	Universal Pictures/Mirisch Corporation
14	1987	*The Monster Squad*	Fred Dekker	Keith Barish Productions
15	1989	*Sundown: the Vampire in Retreat*	Anthony Hickox	Vestron Pictures
16	1992	*Bram Stoker's Dracula*	Francis Ford Coppola	American Zoetrope/Columbia Pictures
17	1993	*Dracula Rising*	Fred Gallo	New Horizons Pictures

18	1995	*Dracula: Dead and Loving It*	Mel Brooks	Castle Rock Entertainment/ Columbia Pictures
19	2000	*Dracula 2000*	Patrick Lussier	Dimension Films
20	2004	*Van Helsing*	Stephen Sommers	Universal Pictures
21	2004	*Blade: Trinity*	David S. Goyer	New Line Cinema
22	2012	*Hotel Transylvania*	Genndy Tartakocsky	Columbia Pictures / Sony Pictures
23	2014	*Dracula: Untold*	Gary Shore	Universal Pictures
24	2015	*Hotel Transylvania 2*	Genndy Tartakovsky	Columbia Pictures / Sony Pictures
25	2018	*Hotel Transylvania 3: Summer Vacation*	Genndy Tartakovsky	Sony Pictures Animation

Kaynak: (Internet Movie Database, Erişim Tarihi: 28.11.2020)

KAYNAKÇA

Abbott, Stacey (2010). “High Concept Thrills and Chills: The Horror Blockbuster”. Ian Conrich (Ed.), *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* (ss. 27-44). New York: I. B. Tauris & Co Tld.

Abbott, Stacey (2007). *Celluloid Vampires Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press.

Abisel, Nilgün (1993). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Akbulut, Hasan (2019). “Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış, Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek”. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema, Tarih-Kuram Eleştiri* (309-320). İstanbul: İthaki Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2018*). Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Alain, Giami ve Gert Hekma (2014). *Sexual Revolutions Genders and Sexualities in History*. London: Palgrave Macmillan.

Allen, Graham (2000). *Intertextuallity*. New York: Routledge.

Altman, Rick (2018). “Film Türüne Semantik/Sentaktik Bir Yaklaşım (Çev: Onur Dursun)”. Jale Özata Dirlikyapan (Ed.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı*. (147-167). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Altman, Rick (2008). “Sinema ve Tür”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (322-332). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Altman, Rick (2004). *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

Aristoteles (2015). *Poetika* (Çev: Samih Rifat). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Auerbach, Nina (1997). *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press.

Backer, Ron (2015). *Classic Horror Films and the Literature That Inspired Them*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Bahtin, Mihail M. (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar* (Çev: Okan N. Çiftçi). İstanbul: Metis Yayınları.

Balio, Tino (2010). "Dünyanın Tüm Önemli Piyasalarına Hâkim Olmak: 1990'lı Yıllarda Hollywood'un Küreselleşmesi (Çev: Mehmet T. Tahtasakal)". Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak*. (40-57). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Balio, Tino (2009). *United Artists: The Company Built by the Stars, Volume 1, 1919-1950*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Balio, Tino (1993). *Grand Design, Hollywood as a Modern Business Enterprise 1930-1939.* New York: Simon & Schuster Macmillan.

Barthes, Roland (1977). "The Death of the Author (Çev: Stephen Heath)". Stephen Heath (Der.) . *Image, Music, Text* (142-148). London: Fontana Press.

Barthes, Roland (1977). "From Work to Text (Çev: Stephen Heath)". Stephen Heath (Der.). *Image, Music, Text* (155-164). London: Fontana Press.

Beal, Timothy (2020). "Introduction to Religion and It's Monsters". Jeffrey Andrew Weinstock (Ed.). *The Monster Theory Reader* (295-302). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Behlil, Melis (2016). *Hollywood is Everywhere*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Behlil, Melis (2005). "Global Sinema ve Dünya Sineması", *Seyir Sinema Dergisi*, Sayı: 2, (34-41).

Belton, John (2013). *American Cinema / American Culture*. New York: McGraw-Hill

Benshoff, Harry (2014). "Horror Before The Horror Film". Harry M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film* (ss 207-224). Oxford: Wiley Blackwell.

Beresford, Matthew (2014). *İfritlerden Dracula'ya Modern Vampir Mitinin Doğuşu* (Çev: Funda Akkaya). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Bloodworth-Lugo, Mary K. Ve Carmen R. Lugo-Lugo (2015). *Projecting 9/11: Race, Gender, and Citizenship in Recent Hollywood Films*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Bloom, Abigail B. (2010). *The Literary Monster on Film.* Jefferson: McFarland & Company.

Bordwell, David ve Kristin Thompson (2011). *Film Sanat*ı (Çev: E. Yılmaz, E.S. Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Browning, John Edgar (2011). "Preface and Acknowledgments". John E. Browning ve Caroline J. Picart (Ed.), *Dracula in Visual Media* (3-9). Jefferson: MacFarland & Company

Buckland, Warren (2009). *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. Oxford: Routledge.

Buscombe, Edward (2003). "The Idea of Genre in the American Cinema". Barry Keith Grant (Ed.). *Film Genre Reader III*. (12-26). Austin: University of Texas Press.

Carroll, Noël (2020). *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* (Çev: Suzan Sarı). Ankara: Hece Yayınları.

Chandler, Daniel (2018). "Tür Kuramına Giriş (Çev: Jale Ö. Dirlikyapan)". Jale Özata Dirlikyapan (Ed.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı*. (15-50). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Chatman, Seymour (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev: Özgür Yaren). İstanbul: De Ki Basım Yayım.

Cherry, Brigid (2014). *Korku* (Çev: Mine Zorlukol). İstanbul: Kolektif Kitap.

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster Theory (Seven Thesis)". Jeffrey Jerome Cohen (Ed.) *Monster Theory: Reading Culture* (3-21). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Comolli, Jean-Luc ve Jean Narboni (2019). "Sinema/İdeoloji/Eleştiri (Çev: Mustafa Temiztaş)". Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. (88-99). İstanbul: İthaki Yayınları.

Cooper, Mark Garrett (2010). *Universal Women, Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood.* Chicago: University of Illinois Press.

Cornea, Christine (2007). *Science Fiction Cinema: Between Fantasy and Reality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Crişan, Marius-Mircea (2017). “Welcome to My House! Enter Freely and of Your Own Free Will: Dracula in International Contexts”. Marius-Mircea Crişan (Ed.). *Dracula: An International Perspective* (1-19). London: Palgrave MacMillan.

Crofts, Matthew (2019). “Untold Draculas: Textual Estrangement, Cinematic Reincarnations, and the Popular Dracula Legend”. Lorna Piatti-Farnell (Ed.). *Gothic Afterlives: Reincarnations of Horror in Film and Popular Media* (61-78). Lanham: Lexington Books.

Cunningham, Gail (1978). *The New Woman and the Victorian Novel.* London: The MacMillan Press.

Davenport-Hines, Richard (2005). *Gotik: Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dörtyüz Yılı* (Çev: Hakan Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Davis, Blair ve Kial Natale (2010). “The Pound of Flesh Which I Demand: American Horror Cinema, Gore, and the Box Office, 1998-2007”. Ian Conrich (Ed.), *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* (35-57). New York: I. B. Tauris & Co Tld.

Demoğlu, Elif (2014). *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte-Belgesel*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Dixon, Wheeler Winston (2019). *Synthetic Cinema, The 21st-Century Movie Machine.* Lincoln: Palgrave Pivot.

Dixon, Wheeler Winston ve Gwendolyn Audrey Foster (2011). *21st-Century Hollywood: Movies in the Era of Transformation*. New Jersey: Rutgers University Press.

Dixon, Wheeler Winston (2010). *A Histor of Horror*. New Jersey: Rutgers University Press.

Doherty, Thomas (2007). *Hollywood's Censor*. New York: Columbia University Press.

Edwards, Kyle (2014). “House of Horrors: Corporate Strategy at Universal Pictures in the 1930s”, Richard Nowell (Ed.), *Merchants of Menace The Business of Horror Cinema* (13-29). New York: Bloomsbury.

Erus, Ç. Zeynep (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.

Erus, Zeynep ve Hasan Gürkan (2013). "Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış". *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 3, (206-217).

Erus, Ç. Zeynep (2010). "Amerikan Sinemasında Pazarlama: Ürün Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım". *Marmara İletişim Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 17, (126-145).

Erus, Zeynep, Ç ve H. Hale Künüçen (2010). "Sinema ve Gerçeklik: Selüloitten Dijitale". *Yeni İletişim Ortamları ve Etkileşim Uluslararası Konferansı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 28-30 Nisan 2010, (279-283).

Erus, Ç. Zeynep (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.

Erus, Ç. Zeynep (2005b). "Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 22, (229-237).

Fenton, Louise (2015). "The Demise of the Cinematic Zombie, From the Golden Age of Hollywood to the 1940's", Mario Degiglio-Bellemare vd. (Ed.), *Recovering 1940's Horror Cinema* (225-237). London: Lexington Books.

Feuer, Jane (2018). "Tür Çalışması ve Televizyon (Çev: Bahar Şimşek)". Jale Özata Dirlikyapan (Ed.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı.* (254-285). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fhlainn, Sorcha Nî (2019). *Postmodern Vampires: Film, Fiction, and Popular Culture*. Manchester: Palgrave Macmillan.

Florescu, Radu R. Ve Raymond T. McNally (2009). *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*. New York: Hachette Book Group.

Frye, Mitch (2011). "Dracula in Comic Books: Introduction, The Darker Cape: Dracula, Vampires, and Superheroes in Comics". John E. Browning ve Caroline J. Picart (Ed.), *Dracula in Visual Media* (239-261). Jefferson: MacFarland & Company.

Frye, Northrop (1973). *Anatomy of Critism, Four Essasy*. New Jersey: Princeton University Press.

Furby, Jacqueline ve Claire Hines (2014). *Fantastik* (Çev: Sena Yavuz). İstanbul: Kolektif Kitap.

Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: A Literature in the Second Degree* (Çev: Channa Newman ve Claud Doubinsky). Lincoln: University of Nebraska Press.

Gledhill, Christine (2019). "Tür Kavramını Yeniden Düşünmek (Çev: Hasan Akbulut)". Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri.* (321-358). İstanbul: İthaki Yayınları.

Gledhill, Christine (2018). "Tür, Temsil ve Pembe Dizi (Çev: Ayşe İnal ve Jale Ö. Dirlikyapan)". Jale Özata Dirlikyapan (Ed.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı.* (328-367). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Glover, David (2018). "Dracula in the Age of Mass Migration". Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (85-94). New York: Cambridge University Press.

Goho, James (2014). *Journeys Into Darkness: Critical Essays on Gothic Horror.* Maryland: Rowman & Littlefield.

Gomery, Douglas (2008). "Hollywood Stüdyo Sistemi". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (64-75). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gomery, Douglas (2008b). "Yeni Hollywood". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (538-546). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Grant, Barry Keith (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. New York: Schirmer.

Grant, Barry Keith (2003). "Experience and Meaning in Genre Films". *Film Genre Reader III.* (115-129). Austin: University of Texas Press.

Groom, Nick (2018). "Dracula's Pre-History: The Advent of the Vampire". Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (11-25). New York: Cambridge University Press.

Groom, Nick (2018b). *The Vampire, A New History*. London: Yale University Press.

Gürata, Ahmet (2019). “Sinema ve Kuram”. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri.* (57-62). İstanbul: İthaki Yayınları.

Halberstam, Judith (1995). *Skin Show: Gothic Horror and Technology of Monsters.* London: Duke University Press.

Hall, Sheldon ve Steve Neale (2010). *A Hollywood History: Epics Spectacles and Blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press.

Hall, Stuart (2017). *Temsil, Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (Çev: İdil Dündar). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Hallenbeck, Bruce G. (2009). *Comedy-Horror Films: A Chronological History, 1914-2008*. Jefferson: McFarland & Company Inc.

Heffernan, Kevin (2014). “Risen From the Vaults: Recent Horror Film Remakes and the American Film Industry”, Richard Nowell (Ed.), *Merchants of Menace The Business of Horror Cinema* (61-73). New York: Bloomsbury.

Heffernan, Kevin (2004). *Ghouls Gimmiks and Gold Horror Films and the American Movie Business*. Durham: Duke University Press.

Hillier, Jim (2001). *American Independent Cinema A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute

Holte, James Craig (1997). *Dracula in the Dark The Dracula Film Adaptations*. Westport: Greenwood Press.

Hopkins, Lisa (2007). *Bram Stoker A Literary Life*. New York: Palgrave Macmillan.

Hutchings, Peter (2014). “By the Book: American Horror Cinema Film Remakes and the American Film Industry”, Richard Nowell (Ed.), *Merchants of Menace The Business of Horror Cinema* (45-60). New York: Bloomsbury.

Hutchings, Peter (2014b). “International Horror in the 1970s”. Harry M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film* (292-309). Oxford: Wiley Blackwell.

Hutchings, Peter (2003). *The British Film Guide: Dracula*. London: I.B. Tauris & Co.

Jancovich, Mark (2014). “Hot Profits Out of Cold Shivers!: Horror, the First-Run Market and the Hollywood Studios, 1938 to 1942”, Richard Nowell (Ed.), *Merchants of Menace The Business of Horror Cinema* (163-185). New York: Bloomsbury.

Jancovich, Mark (2009). “Thrills and Chills: Horror, the Woman’s Film and the origin of film noir”, *New Review of Film and Television Studies*. Cilt: 7, Sayı: 2, Yıl: 2009, (157-171).

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jewell, Richard (2012). *RKO Pictures, A Titan is Born*. Berkeley: University of California Press.

Jones, Steve (2013). *Torture Porn: Popular Horror After Saw*. New York: Palgrave Macmillan.

Kawin, Bruce F. (2012). *Horror and the Horror Film*. New York: Anthem Press.

Kellner, Douglas (2013). *Sinema Savaşları Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset* (Çev: Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.

Kendrick, James (2010). “A Return to the Graveyard, Notes on the Spiritual Horror Film”. Steffen Hantke (Ed.). *American Horror Film: The Genre at the Turn of the Millennium*. (142-158). Jackson: University Press of Mississippi

Kerner, Aaron Michael (2015). *Torture Porn in the Wake of 9/11*. New Jersey: Rutgers University Press.

King, Geoff (2010). “Yeni Hollywood’da Tür Dönüşümleri (Çev: Betül Karamış)”. Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Hollywood’a Yeniden Bakmak*. (126-152). Ankara: De Ki Basım Yayım.

King, Geoff (2002). *New Hollywood Cimema: And Introduction*. New York: Columbia University Press.

Klein, Christina (2010). “The American Horror Film? Globalization and Transnational U.S.-Asian Genres”. Ian Conrich (Ed.), *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema* (3-14). New York: I. B. Tauris & Co Tld.

Klinger, Barbara (2003). “Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Genre”. *Film Genre Reader III.* (75-91). Austin: University of Texas Press.

Kochberg, Searle (1999). "Cinema as Institution", Jill Nelmes (Ed.), *An Introduction to Film Studies* (11-58). New York: Routledge.

Kracauer, Siegfried (2011). *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: De Ki Basım Yayım.

Kramer, Heinrich, James Sprenger (2018). *Malleus Maleficarum* (Çev: Aysu Polat). İstanbul: Artes Yayınları.

Kristeva, Julia (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (Çev: Nilgün Tutal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Langford, Barry (2005). *Film Genre Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lawrence, Novotny (2008). *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. New York: Routledge.

Levina, Marina ve Diem-My T. Bui (2013). *Monster Culture in the 21st Century.* London: Bloomsbury Publishing.

Lovecraft, H. P. (2018). *Edebiyatta Doğaüstü Korku* (Çev: Arif Dursun). İstanbul: Laputa Kitap.

Löwenthal, Leo (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* (Çev: Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

Lucia, Cynthia, Roy Grundmann vd. (2016). "Setting the Stage: American Film History, 1976-1990)". Lucia, Cynthia, Roy Grundmann vd. (Ed.). *American Film History: Selected Readings, 1960 to the Present* (151-174). Chichester: Wiley Blackwell.

Luckhurst, Roger (2018)."Introduction". Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (1-8). New York: Cambridge University Press.

Maltby, Richard (2008). "Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (276-290). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Marx, Karl (2011). *Kapital: Ekonomi Politiğin Eleştirisi* (Çev: Mehmet Selik ve Nail Satlıgan). İstanbul: Yordam Kitap.

Mason, Jessica (2019). *Intertextuality in Practice*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Means, Richard (2009). "Biography of Bram Stoker". Jack Lynch (Ed.), *Critical Insights: Dracula* (13-17). Hackensack: Salem Press.

Miller, Toby, Nitin Govil vd. (2012). *Küresel Hollywood Ekonomi-Politik* (Çev: Zahit Atam, Selim Türkmenoğlu, Yusuf Can Ekinci). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Miller, William (2009). *Sinema ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı* (Çev: Y. Büyükerşen vd.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Mittman, Asa Simon ve Marcus Hensel (2018). *Classic Readings On Monster Theory: Demonstrare Volume 1*. Leeds: Arc Humanities Press & Amsterdam University Press.

Monaco, James (2013). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Monaco, Paul (2010). *A History of American Movies: Art, Craft, and Business of Cinema*. New York: The Scarecrow Press.

Montalbano, Margaret (2004). "From Bram Stoker's Dracula to Bram Stoker's 'Dracula'". Stam, Robert ve Alessandra Raengo (Ed.). *A Companion to Literature and Film* (385-398). Malden: Blackwell Publishing.

Moran, Albert (1996). *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. New York: Routledge.

Mubarki, Meraj Ahmed (2020). "Reorienting Dracula: From Nosferatu to Dracula Untold" [Elektronik Versiyon], *Quarterly Review of Film and Video*. Cilt: 2. Sayı: 38, Yıl: 2020, (1-25). DOI: 10.1080/10509208.2020.1764801, Erişim Tarihi: 16.01.2021.

Muir, John Kenneth (2008). *Horror Films of the 1970s*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Mull, Çiğdem Pala (2005). *Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni*. Ankara: Ürün Yayınları.

Neale, Steve (2018). “Türe İlişkin Sorular (Çev: Cansu Yılmaz). Jale Özata Dirlikyapan (Ed.). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı.* (108-146). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Neale, Steve (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Neocleous, Mark (2015). *Canavar ve Ölü: Burke, Marx, Faşizm* (Çev: Ahmet Bekmen). İstanbul: h20 Kitap.

Newitz, Annalee (2020). “The Undead: A Haunted Whiteness”. Jeffrey Andrew Weinstock (Ed.). *The Monster Theory Reader* (241-271). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Newman, Kim (2008). “İstismar ve Anaakım”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (576-583). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nochimson, Martha P. (2006). “Val Lewton at RKO, The Social Dimensions of Horror”, *Cinéaste*. Cilt: 31, Sayı: 4, Yıl: 2006), (9-17).

Nowell, Richard (2014). “A Kind of Bacall Quality: Jamie Lee Curtis, Stardom and Gentrifying Non-Hollywood Horror”, Richard Nowell (Ed.), *Merchants of Menace The Business of Horror Cinema* (ss 129-146). New York: Bloomsbury.

Nowell, Richard (2011). *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York: The Continuum International Publishing.

Odell, Colin ve Michelle Blanc (2011). *Korku Sineması* (Çev: Ali Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Oskay, Ünsal (2014). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Oskay, Ünsal (2014b). *Çağdaş Fantazya*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Özarslan, Zeynep (2016). “Sinemada Tür Kuramı”. Zeynep Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 2*. (51-76). İstanbul: Su Yayınevi.

Özden, Zafer (2014). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Palmer, Bryan D. (2011). *Karanlığın Kültürleri* (Çev: Şebnem Kaptan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pearson, Roberta (2008). “Geçiş Sineması”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (42-63). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Peirse, Alison (2018). “Dracula on Film: 1931-1959)”. Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (179-191). New York: Cambridge University Press.

Petley, Julian (2014). “Horror and Censors”, Harry M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film* (130-147). Oxford: Wiley Blackwell.

Punter, David ve Glennis Byron (2004). *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing.

Quart, Leonard ve Albert Auster (2011). *American Film and Society Since 1945*. California: Praeger.

Reyes, Xavier Aldana (2017). “Gothic Horror Film, 1960-Present”. Byron, Glennis ve Dale Townsend (Ed.). *The Gothic World* (388-398). New York: Routledge.

Rhodes, Gary (2010). “Drakula Halâla (1921): The Cinema’s First Dracula”, *Horror Studies*, Cilt:1, Sayı: 1 (25-47).

Robb, Brian J. (2013). *Sessiz Sinema* (Çev: Eser Ulun). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Ryan, Michael ve Douglar Kellner (2016). *Politik Kame*ra (Çev: Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Said, Edward (2013). *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (Çev: Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.

Sarpkaya, Seçkin, Mehmet B. Yaltırık (2018). *Türk Kültüründe Vampirler*. Ankara: Karakum Yayınevi.

Schaefer, Eric (2001). *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films.* London: Duke University Press.

Schatzh, Thomas (2008). “Hollywood Stüdyo Sisteminin Zaferi”. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (259-275). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Schatz, Thomas (2003). “The Scructural Influence: New Directions in Film Genre”. *Film Genre Reader III.* (92-102). Austin: University of Texas Press.

Schatz, Thomas (1997). *Boom and Bust, American Cinema in the 1940s*. New York: Pantheon Books.

Schatz, Thomas (1988). *The Genius of the System, Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books.

Scognamillo, Giovanni ve Metin Demirhan (2002). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scott, Lindsey (2013). "Crossing Oceans of Time: Stoker, Coppola and the 'New Vampire' Film". George Sam ve Bill Hughes (Ed.). *Open Graves, Open Minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day* (113-130). Manchester: Manchester University Press.

Senf, Carol (2018). "Dracula and Women". Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (114-122). New York: Cambridge University Press.

Shary, Timoty (2003). "Teen Films: The Cinematic Image of Youth". *Film Genre Reader III.* (490-515). Austin: University of Texas Press.

Skal, David J. (2004). *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula From Novel to Stage to Screen*. New York: Farrar, Straus and Giroux

Skal, David J. (1994). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Plexus.

Slide, Anthony (2001). *The New Historical Dictionary of American Film Industry*. Maryland: The Scarecrow Press, Inc.

Smith, Angela M. (2011). *Hideous Progeny: Disability, Eugenics And Horror Cinema*. New York: Columbia University Press.

Sobchack, Vivian (2008). "Fantastik Filmler". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (362-371). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Soister, John T. vd (2012). *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913-1929*. Jefferson: Macfarland.

Spadoni, Robert (2007). *Uncanny Bodies The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. Berkeley: University of California Press.

Stam, Robert (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev: Selda Sağlam ve Çiğdem Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Stephens, E.J. ve M. Wanamaker (2014). *Images of America, Early Poverty Row Studios*. Charleston: Arcadia Publishing.

Stoker, Bram (2011). *Dracula*. London: Penguin Group.

Stone, R. Jon (2005). *The Routledge Dictionary of Latin Quotations*. New York: Routledge.

Todorov, Tzvetan (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (Çev: Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.

Tohill, Cathall, Pete Toms (2005). *Avrupa Seks ve Korku Sineması* (Çev: Nilgün Birgül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Tudor, Andrew (2003). "Genre". *Film Genre Reader III.* (3-11). Austin: University of Texas Press.

Tudor, Andrew (1989). *Monster and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell, Inc.

Turner, Peter (2014). *Devil's Advocates: The Blair Witch Preject*. Leighton Buzzard: Auteur.

Tzioumakis, Yannis (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması* (Çev: Esra Özkan). İstanbul: Doruk Yayınları.

Valantin, Jean-Michel (2006). *Hollywood Pentagon ve Washington* (Çev: Ömer Faruk Turan). İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı.

Vasey, Ruth (2008). "Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması". Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: Ahmet Fethi). (75-84). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Warren, Bill (2010). *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties, the 21st Century Edition*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Warwick, Alexandra (2018). "Dracula and the Late Victorian Gothic Revival". Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (39-53). New York: Cambridge University Press.

Wasko, Janet (2003). *How Hollywood Works*. London: Sage Publications.

Weaver, Tom, M. Brunas ve J. Brunas (1990). *Universal Horrors: The Studio's Classic Films, 1931-1946*. Jefferson: McFarland & Company, Inc.

Weinstock, Jeffrey Andrew (2020). "Introduction: a Genealogy of Monster Theory". Jeffrey Andrew Weinstock (Ed.). *The Monster Theory Reader* (1-36). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Weinstock, Jeffrey Andrew (2020b). "Invisible Monsters: Vision, Horror, and Contemporary Culture". Jeffrey Andrew Weinstock (Ed.). *The Monster Theory Reader* (358-373). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Weinstock, Jeffrey Andrew (2012). *The Vampire Film Undead Cinema*. New York: Colombia University Press.

Williams, Linda (2003). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Genre Reader III.* (141-159). Austin: University of Texas Press.

Wood, Robin (2003). *Hollywood From Vietnam to Reagan…and Beyond*. New York: Columbia University Press.

Wood, Robin (2003b). "Ideology, Genre, Auteur". Barry Keith Grant (Ed.). Film Genre Reader III. (60-74). Austin: University of Texas Press.

Wood, Robin (1979). "An Introduction to the American Horror Film". Robin Wood ve Richard Lippe (Ed.), *The American Nightmare: Essasys on the Horror Film.* (7-29). Toronto: Festival of Festivals.

Worland, Rick (2014). "The Gothic Revival (1957-1974)". Harry M. Benshoff (Ed.), *A Companion to the Horror Film* (273-291). Oxford: Wiley Blackwell.

Wright, Judith Hess (2003). "Genre Films and the Status Quo". Barry Keith Grant (Ed.). *Film Genre Reader III.* (42-50). Austin: University of Texas Press.

Wyatt, Justin (2006). *High Concept Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Wyatt, Justin (2000). “The Formation of the ‘Major Independent’: Miramax, New Line and the New Hollywood”. Steve Neale, Murrat Smith (Ed.), *Contemporary Hollywood Cinema* (74-90). New York: Routledge.

Wynne, Catherine (2018). “Dracula on Stage”. Roger Luckhurst (Ed.), *The Cambridge Companion to Dracula* (165-178). New York: Cambridge University Press.

Yılmaz, Ertan (1997). *1968 ve Sinema*. Ankara: Kitle Yayınları.

Çevrimiçi Kaynaklar

Arata, Stephen D. (1990). “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization”, *Victorian Studies*, Cilt: 33. Sayı: 4 (621-645). **http://www.jstor.org/stable/3827794?origin=JSTOR-pdf** (Erişim Tarihi: 29.11.2020).

ATT, **https://about.att.com/story/att_completes_acquisition_of_time_warner_inc.html** Erişim Tarihi: 29.11.2020.

Boxofficemojo, “Bram Stoker’s Dracula”, **https://www.boxofficemojo.com/release/rl1582204417/weekend/** Erişim Tarihi: 27.12.2020.

Boxofficemojo, “Major Studios” **https://www.boxofficemojo.com/studio/?debug=0&view=majorstudio&p=.htm** Erişim Tarihi: 12.05.2019.

Boxofficemojo, “Hotel Transylvania”, **https://www.boxofficemojo.com/title/tt0837562/?ref_=bo_se_r_1** Erişim Tarihi: 19.10.2020.

Boxofficemojo, “Dracula: Untold” **https://www.boxofficemojo.com/title/tt0829150/?ref_=bo_se_r_1** Erişim Tarihi: 07.01.2021

Boxofficemojo, “The Invisible Man” **https://www.boxofficemojo.com/release/rl50628097/**

Erişim Tarihi: 12.01.2021

Lake, Perry (2003). “Dracula in the Comics”, *Journal of Dracula Studies*. Cilt: 5 Sayı: 1, (3-7). **https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol5/iss1/** (Erişim Tarihi: 29.11.2020).

United States Securities and Exchange Commission Current Report (2019), **https://www.sec.gov/Archives/edgar/data/1001039/000095015719000307/form8k.htm** Erişim Tarihi: 12.05.2019.

Motion Picture Association of America (2019) **https://www.motionpictures.org/press/mpaa-welcomes-netflix-as-new-member/** Erişim Tarihi: 12.05.2019.

NBC Universal, **https://www.nbcuniversal.com/history** (Erişim Tarihi: 29.11.2020).

Netflix (2019), **https://about.netflix.com/en** Erişim Tarihi: 12.05.2020.

Orlomoski, Caitlyn (2011). “From Monsters to Victims:Vampires and Their Cultural Evolution from the Nineteenth to the Twenty-First Century”, *Honors Scholar Thesis*. Vol: 208. **https://opencommons.uconn.edu/srhonors_theses/208/** (Erişim Tarihi: 29.11.2020)

Rezachevici, Constantin (1999). “From the Order of the Dragon to Dracula”. *Journal of Dracula Studies*. Cilt: 1 Sayı: 1, (1-5). **https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol1/iss1/** (Erişim Tarihi: 29.11.2020).

Kit, Borys (2017), “Universal’s Monsterverse in Peril as Top Producers Exit”, *Hollywood Reporter*, **https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/alex-kurtzman-chris-morgan-exit-universal-monsterverse-1055854** Erişim Tarihi: 12.05.2020.

Kroll, Justin (2019), “New Course for Universal’s Monster Legacy”, *Variety*, **https://variety.com/2019/film/news/universal-finds-director-invisible-man-studios-monster-legacy-1203117708/** Erişim Tarihi: 12.01.2021

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2021), “Korku”, **https://sozluk.gov.tr/** Erişim Tarihi: 26.05.2021

Universal Pictures (2017). “Dark Universe – Monster Legacy” **https://www.youtube.com/watch?v=hCm2PX5Iz00** Erişim Tarihi: 12.05.2020.

